الموقف الأدبي

العدد 394
السنة الثالثة والثلاثون

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

شباط 2003 ذي الحجة – 1424

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـــواد التـــي تـــرد إلـــى المجلـــة ، لاتعـــاد إلـــى الســـادة أصـــحابها ، ســـواء أنشـــرت أم لـــم تنشـــر .
- المـــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

... المثقف
والموقف القومي

د. وليد مشوِّح

انصب همُّ المثقف في البداية على مشكلات المجتمع، ودأب على الارتقاء به بعد تشخيص علله، ثم توزع ذاك الهمُّ على تقويم السياسة ورسم الطريق الصحيحة لمسارها، وما إن برزت المحاولات المحمومة لاغتيال المشروع القومي في ظل الهزائم والانكسارات والنكوص والتشظي حتى تحوّل المثقف العربي إلى مقاوم لعوامل السقوط في وهدات اليأس، وغيابات الضياع.

ولمّا كبرت التحديات تحوّل المثقف إلى حادٍ، ومنوِّر، وراصد، ومقاوم، ومصلح، أي أنه ورث الأدوار كلها، فثقلت أعباؤه الفكرية، وتراكمت همومه الجمعية، مع شيء من الإرهاق في الهم الفردي، فهو في حال معيشية غير جيدة، بل هو يعاني قلق الجوع، وافتقاد الطمأنينة، وعدم الاستقرار. لكنه بقي في وسط الحدث الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، ملتفتاً نحو جميع الجهات، متمسكاً بأزمنة الفعل، الماضي، الحاضر، المستقبل، ساعياً لامتلاك الفعل الآمر، كبديل عن سياسي انحرف، وسياسي هرب، وسياسي سقط، وسياسي تخلى عن كرامة أمته وشرفها، وآثر الانضواء تحت هيمنة الأقوى المفترض والمفروض.

وقد راهن بعضهم من اليائسين واللا أدريين على موقف المثقف العروبي، فأرادت فئة منهم تجزئته، وتصنيفه؛ فمنهم من نجّم، فخمّن، أن يتحجر المثقف في خريف الماضي، ومنهم من رأى هروبه إلى فيء الدعة والسلامة في صيف الحاضر، ومنهم من توقع انطفاء نجمه في هبوب سموم العولمة الجائحة، وآخرون رأوا أنه سينسحب إلى فسحة قطرية ضيقة غير مبال بالمسائل القومية.. وهكذا تمّ الرهان على تضيّق حيّز المثقف، وبالتالي تلاشيه، بينما ستنتصر السياسة الراهنة، المرتهنة، ويقرر الرأسمال ثقافة السوق الاستهلاكية.

ولكن . حالما . اجتمع المثقفون على مشارف ثقافة التغيير التي باتت أكثر حاجة إلى تجديد الخطاب الثقافي، وتغيير الغاية الثقافية؛ متى كذب المنجمون . المقامرون . الشكّاكون . الغمّازون . اللمّازون.

ففي المؤتمر الثاني والعشرين للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب الذي التأم في الجزائر في الفترة الواقعة ما بين 20 و2003/12/25، كان المثقف موقفاً قومياً، بل هو الباني للموقف القومي، وقد دللت المناقشات والمحاورات، والأطروحات التي دارت في القاعات التي شهدت فعاليات المؤتمرين؛ أن المثقف ملتزم بقضية أمته، مراقبٌ واع لحراك السياسة القطرية، وغائيات القوة الجائحة.

ومما برهن على وعي المثقف العربي وفاعليته، وإرادته في التغيير ما جاء في البيان الختامي للمؤتمر، الذي تلي على جمهور حاشد من المثقفين، واستقبل بحماس منقطع النظير:

شعار المؤتمر والذي اجتمع المثقفون في ظله كان في غاية الأهمية والحساسية؛ "ثقافة التغيير أم تغيير الثقافة"، حيث اختير الموضوع في ظروف تمر بها أمتنا العربية ليشير إلى وعي الكتاب والأدباء العرب بضرورة التهيؤ والاستعداد لمواجهة التحديات التي يفرضها التحول المتسارع في عالم اليوم، بما تتطلبه هذه التحديات من حضور فاعل، وتأثير إيجابي لبلورة المشروع الثقافي العربي القادر على المجابهة والدفاع عن هوية الأمة العربية الماجدة وقضاياها وحقوقها المشروعة في الحرية والسيادة والحوار المتكافئ مع مختلف مكونات الثقافة الإنسانية والمجتمع الدولي.

أدان المثقفون العرب ازدواجية الخطاب الدولي ومتناقضاته في طرح ثقافة السلم والحرية والحوار من جهة، وفرض الأنماط السياسية والفكرية من جهة ثانية. كذلك أعاد المثقفون

التعريف الدقيق للإرهاب، وفرّقوا بين الإرهابي، والمقاوم، كما أدانوا حالة التمزق التي تعيشها المجتمعات العربية نتيجة لضعف وهشاشة النظام العربي، وطالبوا بالنهضة والوثبة لتبديد هذا الوضع اللامقبول واللامعقول والذي يشكل قلقاً لأبناء الأمة مشرقاً ومغرباً.

وأكدوا على إنسانية الثقافة العربية من خلال الدعوة إلى قيام جبهة ثقافية عالمية تعمل من أجل السلام والأمن والحوار وحق الاختلاف لتعميق قيم الحرية.

كما اتفق المثقفون على ضرورة تفعيل المجتمع المدني في الأقطار العربية، ومد الجسور بين المجتمع المدني العربي والمجتمعات المدنية العالمية على أساس تجذير تغيير الثقافة المؤمنة بقيم التسامح والتعددية ونبذ العنف وإرساء دولة القانون والمؤسسات في مجتمعاتنا.

وتمحور التفكير بإجماعه حول ضرورة تحقيق الديمقراطية الحقيقية في الوطن العربي واحترام المواطنة وقيمها ومبادئها وأصولها وشرائعها ونواميسها.

وأجمعوا على ضرورة استمرار النضال ضد الإمبريالية والصهيونية، وأدانوا بشدة ممارسات الصهاينة في فلسطين العربية وانتصروا للمقاومة والانتفاضة والنضال الشعبي في فلسطين والعراق، وطالبوا باستقلال العراق وحريته ورحيل الغزاة المحتلين على أرضه، واحترام خيارات شعبه العربي الأبي. ولقد صرخ الأدباء والكتاب العرب صرخة مدوية تستنكر قوانين الاستكبار والاستبداد الناصّة على محاسبة سورية، وعدّوا هذه البدعة وليدة النيل من الموقف العربي الأصيل الذي تنتهجه سورية في التصدي للعدوان والوقوف مع النضال العربي.

"إننا نؤكد على ضرورة أن يلتزم الكيان الصهيوني بكل القرارات الصادرة عن الشرعية الدولية بما في ذلك حق العودة غير القابل للتصرف أو التقادم، وحق التعويض للاجئين الفلسطينيين... نرفض رفضاً قاطعاً احتلال الأجنبي لأرض العراق وندين الذرائع الواهية للحرب والاحتلال.. وندعم بكل قوة الحق في مقاومة الاحتلال".

وطالب المؤتمرون بإطلاق سجناء الرأي، وتسهيل عودة المنفيين إلى أوطانهم، كما طالبوا بإلغاء "تأشيرات الدخول" بين أقطار الوطن العربي، وترحموا على الشهداء الذين سقطوا في سبيل إيماناتهم ومذاهبهم وفكرهم الحر.

لقد أكد المثقف العربي من خلال هذا التجمع الثقافي على التزامه بالموقف القومي

الشامل، ومقدرته على التغيير، وإيمانه بقدرات أمته على النهوض والإسهام الفاعل والفعّال في بناء الحضارة من أجل سعادة الإنسان أولاً وأخيراً.

❑❑❑

الصورة الفنية في مجموعة
(أحد عشر كوكباً)
لمحمود درويش

د.فاطمة عيسى جاسم- العراق

إن علاقة الشاعر بالواقع هي علاقة تفاعل بين الواقع والفنان تبدأ من الواقع، ثم تنتقل إلى الفنان، ثم تنتقل من الفنان إلى الواقع من خلال علاقة تأثر(1) وتلك العلاقة الجدلية التي تسلط من خلالها أضواء فكره مستمداً ما يدور حوله من أشياء ثم إعادة تشكيلها، إذن الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل بغير ملامح، تناوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب فحدده وأعطاه شكله، أي حوله إلى صورة تجسده"(2)، وإذا كان الخيال هو المرحلة الأولى التي يتم تشكيل الصورة داخل الذهن (الصورة الذهنية) فإن هذا الخيال قادر على إعادة تشكيل العناصر الخارجية حتى وإن كان لا ربط بينهما في الواقع الظاهر، فإنه يشكلها ويعيد بناءها لأن "خاصية الخيال الفني أن يكسر الحواجز الذي يبدو عصياً بين العقل و المادة فيجعل الخارجي داخلياً والداخلي خارجياً . يجعل من الطبيعة فكراً أو يحيل الفكر إلى الطبيعة، وهذا موطن السر في الفن" (3).

**عمل المخيلة الشعرية يشير إلى استيعاب التجربة الشعرية التي تشكل محفزاً لها، فتتولد الصور عن طريق اللغة . مادة الشاعر . محملة بالأفكار والمشاعر.*

إن عمل المخيلة الشعرية يشير إلى استيعاب التجربة الشعرية التي تشكل محفزاً لها، فتتولد الصور عن طريق اللغة مادة الشاعر، محملة بالأفكار والمشاعر" فالفكرة هي الصورة العقلية للتجربة في حين أن الصورة الشعرية هي المعادل الفني للفكرة، فالشاعر يحول المعادلات الفكرية إلى تجارب شعورية، يطرح الموضوعات الذهنية بشكل لا تسقط هذه الموضوعات في أذن سامع من دون صورة وإيقاع وإيحاء"(4)

وإذ تقوم الصور على العديد من الاستعمالات البلاغية للغة من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، من المجرد إلى المحسوس أو بالعكس فإن مواد الصورة "هي نفسها أنها كلمات وأفكار ومشاعر وعواطف ممزوجة معاً، وإذا ما نفصل بينها لضرورة الدراسة فلا يعني أننا نؤمن بوجودها متفرقة"(5) وإذا توحد الصورة بين أشياء عديدة قد تكون غير منسجمة إلا في خيال المبدع. فإن التجربة الداخلية هي التي توجد هذا التآلف بينها وليست النظرة الشكلية الخارجية(6).

ويتضح مما سبق أن الصورة الشعرية هي "تركيب لغوي لتصوير عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرها بأساليب عدة، أما عن طريق التشبيه أو التجسيد أو التشخيص أو التراسل"(7) وهي "صورة ذاتية للعالم

الموضعي"(8).

إن الصورة في الشعر الحديث تستمد مصادرها من منابع مختلفة دينية أو تراثية أو من الموروث الأدبي والثقافة الحديثة، فتحول تلك المصادر إلى مصدر فاعل في تكوين الصورة الشعرية ومن يتخذ الشاعر من الرموز والإيحاءات وسيلة في إثراء الصورة وإعطائها أبعاداً فكرية وإنسانية كبيرة، تعد الصورة الفنية في القصيدة الحديثة مركزها، فمن خلالها نفهم النص الشعري ونتمكن من الدخول إلى عالمه(9).

من هنا لم تعد الصورة الفنية أداة تزيين أو جزءاً يمكن الاستغناء عنه في العمل الإبداعي كما كان ينظر إليه سابقاً بل تحولت إلى "أداة تطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف وهذا النوع من الصورة الشعرية هو الأكثر اكتمالاً وأهمية، وبه تتحول الصور إلى نسيج شعري لا تقوم القصيدة بدونه... وعدت الموضوع الكلي والأثر الذي يريده الشاعر أن يوصله لقارئه"(10).

*الصور تقوم على العديد من الاستعمالات البلاغية للغة من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، من المجرد إلى المحسوس أو بالعكس.

ولما كانت مادة الشاعر هي اللغة فإنها تمتلك قدرة على التغيير والتحول حتى تصبح بيد الفنان أداة التشكيل، إذ أن اللغة وإن "كانت زمانية في طبيعتها تحمل في الوقت نفسه دلالات مكانية حتى أننا نستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمنية تشكيلاً في الوقت نفسه لحيز مكاني" (11). إن تشكيل الصورة داخل النص الشعري يتطلب قدرات كبيرة بالإحساس بالزمان والمكان في الوقت ذاته.

هذا الجانب التشكيلي من الصورة هو ما يخصنا هنا، إذ أننا سوف نتناول الصورة من حيث السكون/الحركة، إذ الصورة كتشكيل قادرة على إزاحة اللغة العادية وإعادة إنتاجها بطبيعة جديدة إذ يبرز التشكيل هنا بوصفه وسيلة أو أداة في الشعر لتحقيق الصورة، إذ أن الشعر لا يدمر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى. فعقب فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد"(12)

إن الحركة التي تتشكل منها الصورة تتمتع بقدرة على توظيف نفسها ورسم أبعاد الصورة عند جدلها مع السكون خالقة توتراً داخل النص إذ أن الصورة هنا" وسيلة لإزالة التوتر الشديد في الحياة بحيث يمكن أن يعطي هذا التوتر ضوءاً ينير الدرب للإنسان ودفئاً لقلبه"(13) .

ولابد من الإشارة إلى جهود عبد القاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) حيث أخذ بمفهوم الحركة والسكون وذلك عبر بنية التشبيه وبنية الاستعارة ووظيفة الحركة أو السكون في إعطاء بعد للصورة الشعرية، إذ يقول: "اعلم أن مما يزداد به التشبيه دقة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات"(14). ويضيف "كما نعتبر هيئة الحركة في التشبيه فكذلك بعد السكون على الجملة وبحسب اختلافه نحو هيئة المضطجع وهيئة الجالس ونحو ذلك"(15) وقد أعطى شواهد لذلك.

وإذا كانت تلك الحركات تتجسد في النص بهيئة الزمان للتأكيد على حركات الأفعال كان المسار الذي اهتدينا إليه في مبحث الصورة، "فالفعل يسم الصورة بحضور صياغته، بل يمارس حضوره هناك في عمق أعماقها، يسحب عليها تأثيره ويجعلها تتجاوز جميع أشكال التنميط. فتتجلى في قالب حشد من الصور تستمد حركيتها من الفعل ذاته، ومن ثم تتنوع بتنوعه، وتقدم نفسها في أشكال مختلفة وتكف عن كونها صورة بالمعنى المتعارف لتصبح لوحة أو مشهداً"(16).

إن ثنائية الساكن/المتحرك توظف في تشكيل الصورة الفنية؛ إذ يتم بوساطتها الكشف عن إمكانيات الشاعر في إضاءة صورة بحركيتها التي تنطلق من بنية الصورة الساكنة مسببة عتمة الصورة

فـي الوقـت الـذي تـدفع حركـات الأفعـال ومـدلولاتها الجديدة بالصورة إلى مناطق الإضاءة فتتألق الصور بعـد أن تشـكلت بصـورة جديـدة وشـكلت نظامهـا الخـاص الـذي تتحـرك مـن خلالهـا البنيـة الجديـدة كاشفة عن قدرات الشاعر في خلق صورة تتضافر فيهـا قـوى السـكون/الحركة "فقـد لا تكـون الصـورة متناغمـة وقـد لا تكـون مطـردة فـي سـياق عـاطفي واحد. وقد تتضاد فيها حركة المد وحركة الجزر... ولكن ذلك كله لا يطفئ من وهج حضورها الفاعل في بناء العمل الشعري، مادام الشاعر قادراً باستمرار علـى تعميق رؤيتـه مـن خـلال الشـيء ونقيضـه، أي مـادام قـادراً علـى الإمسـاك بنـا فـي حالـة حضـور شعري يعمل فينا من خلال هذه المتضادات"(17). ولدى رجوعنا إلى ثنائية السكون/الحركة التي تجسد الصورة الفنية عند محمود درويش نجده في تشكيله لصـوره يعتمـد أسـلوب تنـامي الصـور لـذلك سـوف نحـاول أن نتتبـع حركـات وسـكنات تلـك الصـورة لإتاحة رؤية أكبر في معرفة تكوين تلك الصورة، إذ "إن الصـورة ليسـت مجموعـة مـن الكلمـات اللغويـة موزعـة هنـا وهنـاك كيفمـا اتفق وإنمـا هـي مـن إيحـاء تلك الكلمات لعلاقاتها وتفاعلها فيما بينها"(18)، إذ يفقـد الإنسـان إحساسـه بالزمـان إذ يحسـب ذلـك الإحساس علـى المكـان فيصـبح المكـان أمـام سـكون الزمن إذ يقول:

في المساء الأخير

لا نودع شيئاً، ولا نجد الوقت كي ننتهي...

كل شيء يظل على حاله، فالمكان يبدل أحلامنا

ويبدل زواره. فجاءة لم نعد قادرين على السخرية

فالمكان معد لكي يستضيف الهباء... هنا في المساء الأخير(19)

أول مـا يمكـن ملاحظتـه فـي الصـورة أعـلاه هـو الأفعـال المضـارعة الدالـة علـى الاسـتمرارية (نـودع، نجـد، ننتهـي، يظـل، يبـدل، يبـدل، نعـد، يستضيف) ثمانيـة أفعـال وظفـت فـي تشـكيل صـورة لفقـدان المكـان إلا أنهـا تبـدو سـاكنة، فـالوداع لا يحصل والوقت لا يكفي له حيث يعم السكون، إلا أن تشـخيص المكـان السـاكن بعـد سـكون الزمـان يسـهم فـي محاولـة الحركـة (يبدل أحلامنـا) وعمليـة التبـديل تمثـل حركـة، لأن التبـديل تغيـر، ثـم يـأتي الفعل نفسـه مكـرراً فـي الجملـة الآتيـة لكـي يصـعد مـن تلـك الحركـة، هـذا فضـلاً عـن الأحـلام ومـا تجسـده مـن حركـة لاسـيما أنهـا جـاءت بصـيغة الجمـع. إن حركـة المكـان بعـد أن توقـف الزمـان تشكل مفارقـة، لأنهـا جـاءت كحركـة معاكسـة ضـد الزمـان الـذي مـن المفتـرض أن يـؤثر فـي المكـان، لـذلك نجـد أن الشـاعر يسـخر مـن ذلـك، ويعـود السكون ليسـهم فـي إيقـاف التشـكيل الحركـي وذلـك يتمثل بعدم المقدرة حتى على أبسط الأشياء.

كمـا تحقـق الحركـة فـي اسـتمرارها ليـدخل المكـان فـي سكون إذ تسيطر قـوى السكون علـى مجريـات الحركـة فـلا يعـود هنـاك شـيء غيـر الـلا شـيء، إذ يقف النفي عن طريق حرف النفي (لا) فـي مسـاهمته إيقـاف الحركـة فقـد سـبق أغلـب تلـك الأفعـال(لا نـودع، لا نجد)، ثم يـأتي السكون فـي الفعل (يظل)، وفـي محاولـة الحركـة للفعل (يبدل) يأتي الفعل (لم نعد) لكي يلغي مجال الحركة. أما الفعل (يستضيف) فقد أسند إلـى سـكون (الهبـاء)، وكل ذلك كان يجري في الزمان ولابد من الإشارة إلـى أنـه كـان فـي المسـاء هـو آخـر النهـار حيـث تنحصـر الصـورة كـذلك بـين قـوى السـكون، إذ تتضـافر قـوى السـكون فـي إيقـاف حركـة الصـورة وتحبط محاولـة استمرارها، تنطلق مرة أخرى . في النص نفسه . حركة جديدة إذ نقرأ:

شاينا أخضر ساخن فاشربوه، وفستقنا طازج فكلوه

والأسرة خضراء من خشب الأرز، فاستلموا للنعاس

بعـد هـذا الحصـار الطويـل، ونـاموا علـى ريـش

*الصورة الشعرية تركيب لغوي لتصوير عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين

أحلامنا(20)

إن وجود أكثر من مفردة دالة على الحركة تعطي للصورة حركيتها، فلو لاحظنا حركة الأفعال (اشربوه، كلوه، استلموا، ناموا) فإن الشرب والأكل يمثل حركة مستمرة يومية والذي يجعل من تلك الحركة ذات طابع جمالي خاص هو التشكيل لعناصر عديدة (فالشاي الساخن)، و(الفستق الطازج)، و(الأسرة الخضراء)، إذ تمتزج هذه الألوان وحركيتها داخل المفردة في دفع الصورة نحو تشكيل لوحة فنية، فالشاي ساخن يمثل حركة، ومفردة الطازج تدل على اكتمال الحركة لتستقر في مفردة (الأسرة) التي توحي بالثبات والسكون إلا أن حركية اللون الأخضر وهو لون أساسي يتماشى مع الحركة الأساسية للأكل والشرب. إلا أن الفعل (استلموا) الذي أسند إلى سكون يوقف فعالية تلك الحركة بل الجملة الاسمية والتي تدل على الثبات (هذا الحصار الطويل) تدل على السكون أيضاً، أما الفعل الأخير (ناموا) فإن دلالته اللغوية تشير إلى الاستقرار والسكون غير أن مجيء الاستعارة يحفزه نحو فعل الحركة (ريش أحلامنا) إضافة حركية أزاحت تلك السكون، "لأننا مع الاستعارة نعايش تلاقياً بين سياقين ودلالتين فالكلمة المستعارة من محيط بعيد عما يجري في السياق الأساسي لا تنفصل دلالتها وتتحول، بل هي تحمل ظلال السياق القديم وتكسب القديم وتكسب من هذا الإطار الدلالي الجديد فتغدو كلمة جديدة، إذ لا تبقى على حالتها السالفة، وهي ليست جزءاً مألوفاً في الحالة الجديدة... لأنها موجة دافئة تدفقت أمواجاً ساكنة أو هي كالساكنة"(21).

فإذا ما عدنا إلى الاستعارة فإن الريش هو الكلمة المستعارة ولها دلالات كثيرة لكن أهمها هي الخفة إذ بمجرد أن يتعرض لتيار هواء يطير وكذلك الأحلام تسمح للإنسان بالحركة سواء أكانت بعيدة أو قريبة أن ينفك من قيود الواقع فضلاً عن أنها جاءت بصيغة الجمع لتؤكد حريتها إذ اكتسبت مفردة (الريش) قوى حركية ودلالة جديدة فالتحمت مع الأحلام عن طريق المجاز. ومن هنا يكون ذلك السكون (النوم) متحركاً، إذ كيف يمكن أن يتم الاستقرار على متحرك. إنها الإضاءة المستمدة من قوى الحركة جعل الصور في تشكيل جديد لتتوهج أمام المتلقي لتغدو أكثر جمالية مما كانت عليه وتصبح بؤرة إشعاع في تلك الصورة إن إزاحة السكون لا تتم إلا بوساطة الحركة تلك الإزاحة التي من خلالها يتم التشكيل الصوري، ليس على مستوى التشبيه أو الاستعارة، أو الكناية فحسب، بل على مستوى بعث الإيحاءات والدلالات التي تسهم في تكوين معاني جديدة "فليست الاستعارة مجرد تغيير في المعنى بل مسخ هذا المعنى. إن الكلمة الشعرية هي في نفس الآن موت وانبعاث اللغة(22) وتتحول تلك الأغراض البلاغية بيد الشاعر المبدع إلى طاقة هائلة ينفجر بها النص من خلال حركة اللغة وانزياحها عن سكونها، خالقة حركيتها الإبداعية لتعطي ثباتاً جديداً للغة المنبعثة من جدل السكون/ الحركة ولعل الصورة في (كيف أكتب فوق السحاب) تطرح هذا البعد كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي؟ وأهلي

يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت. وأهلي

كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها

خيمة للحنين إلى أول النخل، أهلي يخونون أهلي

في حروب الدفاع عن الملح. لكن غرناطة من الذهب(23)

إننا أمام صور شعرية مكثفة ناتجة عن توظيف أكثر من أسلوب بلاغي، إذ نجد التشبيه ونجد الاستعارة، والكناية أيضاً. وترد العديد من

الصورة الشعرية في الشعر الحديث تستمد مصادرها من منابع مختلفة، دينية، أو تراثية، أو من الموروث الأدبي، والثقافة الحديثة، فتتحول هذه المصادر إلى مصدر فاعل في تكوين الصورة.

الكلمات والأفعال التي توحي أكثر مما تشير سوف نحاول أن نجزئ هذه الصور لكي نستطيع أن نتابع جدل السكون/ الحركة في كل منها ثم الربط بينها، وقبل البدء بعرض هذه الصور. يلفت النظر مجيء كل الأفعال مضارعة لجماعة المخاطبين باستثناء الفعل (اكتب) لذلك نعد هذا الفعل نقطة بداية الحركة الفعل المضارع (اكتب) جاء بصيغة المتكلم وفعل الكتابة يتطلب حركة منظمة فضلاً عن أن الكتابة تتم على إثبات لكن مجرد مفردة (السحاب) الدالة على الحركة أيضاً تجعل الكتابة مستحيلة، فلنتصور الكتابة و الحال هكذا حركة لكن هذا لا يتم والسبب هو ضمير الجماعة. فالحركة الفردية التي حاول الشاعر أن يوقفها لتستقر وتتم كتابة الوصية تتعرض لحركات عديدة بفعل ضمير الجماعة. وعلينا أن نذكر هنا أن الحركة كانت علوية. وهذه القصيدة ستنسحب على بقية الصور.

تلك كانت الحركة الفردية في محاولة إبعاد السكون لنتتبع حركات الجماعة وتفاعلها مع السكون:

الحركة الأولى/ (**أهلي يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت**):

فنحن أمام تشبيه وقد اكتملت أركانه، الذي نريد أن نقوله: هو علاقة المشبه بالمشبه به (أهلي)/معاطفهم، على مستوى التركيب النحوي نجد أن الضمير (هم) يعود على أهلي، كما أن الفعل المضارع (يتركون) هو نفسه في جملة المشبه به وهنا يكمن سر الإبداع، لأن جملة (يتركون معاطفهم في البيوت) تحيلنا إلى المكان، في حين أن (يتركون الزمان) تستحضر الزمان، إذ تصبح حركة الأهل باتجاه ترك المكان بعد أن تركوا الزمان. ثم أن (البيوت) حركة باتجاه الأرض (أرضية) في حين الفعل الفردي (أكتب) كان باتجاه علوي، إذ تتشظى حركة الصورة بين (الفردي/الجماعي)، (الأرضي/العلوي).

الحركة الثانية/(**أهلي كما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين إلى أول النخل**):

تبدو الصورة مكثفة، إذ نلاحظ فعلين ماضيين وفعلاً مضارعاً (شيدوا، هدموا، يرفعوا)، كما أننا نشاهد استمرارية الحركة في الماضي عن طريق أداة الشرط (لو) التي تفيد التكرار. إن فعل التشديد يتطلب حصول حركة تنطلق من السكون نحو الحركة، فمفردة (القلعة) الدالة على العلو يحتاج بناؤها إلى حركة تنطلق من الأسفل نحو الأعلى، من السكون إلى الحركة، من الأرض إلى السماء. لكننا نفاجأ بانكسار الحركة لدخول فعل الهدم الذي يتجه عكسياً (حركة عكسية) نحو السكون. لكن الشاعر لا يبقى الصورة في سكونها، إذ ينطلق من ركام سكونه (الهدم) مباشرة لكي ينقذ تلك الحركة من سكونها ويعود إلى تشكيل صوري ناتج عن إزاحة السكون لتلك الحركة إذ يأتي بفعل مضارع يدل على قوة الحركة (يرفعوا) وبصيغة الجماعة، إذ ترفع (خيمة الحنين) بعد أن كانت (القلعة) الدالة على الثبات والاستقرار أصبحت خيمة لكنها أضيفت لتكتسب دلالة جديدة أي شحنات جديدة مستعيراً لها صفة الحنين وهنا نبع الإشعاع، موطن القوة.

الخيمة تذكرها بمكان قبل كل شيء، ثم إنها كانت البيت العربي في زمن قديم بعد أن أدى السكون (الهدم) إلى إلغاء القلعة جاءت الحركة لتبعث من جديد الحياة في (القلعة)، ولكن بالعودة إلى الوراء حركة باتجاه معاكس حركة تسلط أضواءها على الماضي، وليس من دليل قاطع سوى أن تكون هذه الخيمة (للحنين) شعور مجرد معنوي اقترن بشيء حسي مادي هو (الخيمة) (إلى أول النخل) إشارة إلى الأصل المكان العربي المعروف بالنخيل. وإذا كانت الخيمة توحي

****علاقة الشاعر بالواقع هي علاقة تفاعل بين الواقع والفنان، تبدأ من الواقع، ثم تنتقل إلى الفنان وبالعكس من خلال علاقة تأثر.***

- نستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمنية تشكيلاً لحيز مكاني في الوقت نفسه.

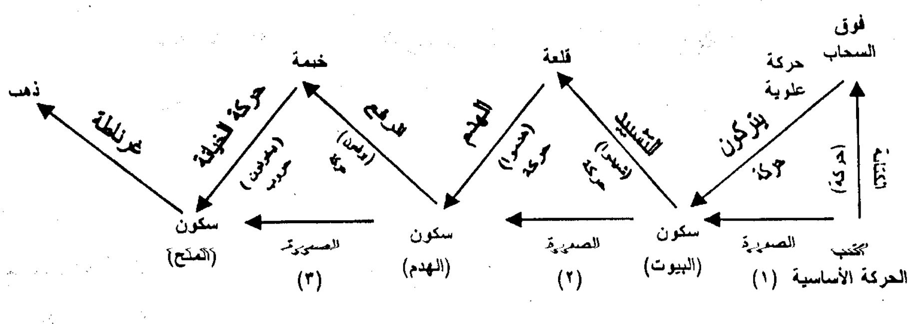
بالسكون فإن الحنين اضطراب وحركة هنا يظهر الشاعر جمالية الاستعارة، أو كما يقول د.عبد الفتاح صالح: "إن جمال الاستعارة في خفائها ودقتها، ومدى ما تقدمه من خدمة ضمن السياق الذي ترد فيه، ومقدار ما تبعثه في النفس من لذة وقوة تخيل وتصور" (24)، إذ يحاول الشاعر أن يجمع الزمان والمكان في حركة لاستعادة حاضره إلى أهله ليكشف جدل السكون/الحركة عن قوة تشكيل الصورة وعن بعد الاستعارة وخفائها ويضيء الصورة بتلك الاستعارة، وحركة الاضطراب للحنين وسكون الخيمة ليقذف بها في تيار الحركة والاضطراب.

الحركة الثالثة/(**أهلي يخونون أهلي في حروب الدفاع عن الملح لكن غرناطة من ذهب**):

هنا تهبط الحركة من العلو إلى الانخفاض والسري في الوقت نفسه، إذ أن فعل الخيانة (يخونون) مضارع الجماعة المخاطبين، فالحركة جماعية لكنها أرضية، وباتجاه معاكس، إذ أنها خيانة الأهل للأهل، غير أنها (الحروب) توحي بقمة الحركة والاضطراب بخاصة وأنها جاءت بصيغة الجمع وهذه الحروب هي حروب للدفاع عن الملح، يبدو من النص أن المقصود بالملح هو معدن الخير وأساس كل شيء، لأن الملح مادة أساسية. لقد جاء درويش بهذه الكناية لتشكيل حركة نحو الماضي، فالمقصود هو الدفاع عن الماضي الذي هو أساس الحاضر والمستقبل. والحروب حركة على حين أن الملح /سكون فقد اتجهت الحركة نحو السكون غير أن التشكيل الصوري يحوي بالحركة التي تأتي عن طريق التوقف (لكن) ثم الانطلاق نحو حركة أخرى تستوحي التاريخ المفقود والذهبي فغرناطة رمز الملح.

يبدو ارتباط هذه الصور في تشكيلها بجدل السكون/ الحركة الذي يضيء الصورة كلما تخبو إضاءتها في توهج ونور لتشكل لوحة فنية متفردة في انسجامها.

ويمكننا أن نستعين بالخطاطة الآتية لسبر أغوار جدل السكون/ الحركة في تلك الصورة وارتباطها مع بعضها في تشكيل واحد:



.....

إن صورة الإنسان في رحيله عن وطنه تشكل حركة انفصال عن الزمان والمكان ومن ثم يصبح كل ما يحيط بذلك الإنسان يدب فيه السكون. كأنما الانفصال عن الوطن هو انفصال عن الحياة ووصول مرحلة التوحد الصوفي أي مرحلة الاتصال مع العالم الآخر. وحين تشكل الصورة الشعرية لمثل هذا الإنسان/الفلسطيني

يستحضر كل الأوقات الجميلة والبريئة لتشكل رؤية تتداعى فيها الصور متلاحقة الواحدة تلو الأخرى لتضيء ذاكرة النص. ويزداد الحب بقدر ذلك الرحيل ويكبر حتى يتسع فضاؤه لتسبح به الذكريات وتتجه نحو تصوير الداخل المليء بالرؤى والمشاهد. وهذه الحالة النفسية التي يمر بها الإنسان يضعها درويش في مخيلته الشعرية لتتحول بفعل خياله المبدع إلى صور، إذ يقول من مقطع (في الرحيل الكبير أحبك أكثر):

أفرغ الروح من آخر الكلمات: أحبك أكثر
في الرحيل تقود الفراشات أرواحنا، في الرحيل
نتذكر زر القميص الذي ضاع منا، وننسى
تاج أيامنا، نتذكر رائحة العرق المشمشي، وننسى
رقصة الخيل في ليل أعراسنا، في الرحيل
نتساوى مع الطير نرحم أيامنا، نكتفي بالقليل
اكتفى منك بالخنجر الذهبي يرقص قلبي القتيل
فاقتليني. على مهل كي أقول: أحبك أكثر مما
قلت قبل الرحيل الكبير: أحبك لا شيء يوجعني
لا الهواء ولا الماء.. لا حبق في صباحك، لا
زنبق في مسائك يوجعني بعد هذا الرحيل(25)

لقد أوردنا هذه الصور جميعاً دون أن نفصلها، لأنها تمثل مشهد تشكيل يتكامل فيه جدل السكون/الحركة. فتلك الأسماء والأفعال العديدة لا يمكن أن تجمعها إلا خيال مبدع اكتملت لديه التجربة ا... ينطلق الفعل المضارع (افرغ) في... الأولى وهو عميق الدلالة في هذ... فعل التفريغ يبدأ بحركة ثم لابد... وسكون عندما لا يبقى شيء في ا... بالضبط ما قامت به حركة التفر... الذات إلى الجماعة إذ تتشكل الـ...

– الصورة هي أداة تطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف.

التداعي ونحاول أن نتتبع تلك الصورة:

الصورة الأولى/ **تقود الفراشات أرواحنا**

بشكل الفضاء العلوي الحركة هنا، إذ يشخص الشاعر فراشات وينيط إليها مسؤولية القيادة في الأعلى فإذا كان الفعل المضارع (أفرغ) يشكل حركة في حين(آخر الكلمات) سكون فلابد هنا من حركة فعالة تعيد للصورة حركتها فجاءت الحركة علوية متمثلة بحركات الفراشات التي تقود الأرواح على الرغم من أنها تلفظ آخر كلماتها. فالتشكيل الصوري تم عن طريق إزاحة السكون بحركات الفراشات. الفراشات لم تكن مفردة مما يعني تعددية الحركة حتى تملأ الفضاء، إنها صورة متكاملة بلغة مكثفة حرك بها الساكن ليرسم أبعاد، تلك اللوحة، إذ حركة الفراشات عشوائية ومضطربة فضلاً عن ألوانها المختلفة والزاهية.

الصورة الثانية/ **في الرحيل نتذكر زر القميص الذي ضاع منا، وننسى**

تاج أيامنا، نتذكر رائحة العرق المشمشي، وننسى رقصة الخيل في ليل أعراسنا يبدو جدل السكون/ الحركة إذاً فعالية ظاهرة في كشف معالم هذه الصورة التي تتجه إلى أعماق النفس الإنسانية لتلتقط منها أنقى الصور براءة، (صورة الطفولة) إذ يبرز الفعلان (نتذكر، ننسى) الأول متحرك والثاني ساكن كعنصرين فاعلين في تجاوب قطبي السكون/ الحركة، فعملية التذكر تتحرك نحو صورة الطفولة، فالقميص ثابت لكن ضياع الزر يعني وجود إرادة البحث التي حركت ا لذاكرة يقابلها نسيان (ساكن)، (تاج أيامنا) فالاستعارة المتمثلة بالاسم المستعار (تاج) تحمل دلالة العلو وذورة الأيام، لكن مجيء فعل النسيان ...ـة لتحتل أيام الطفولة الحركة ...ت في آخر الروح. والحال نفسه ... العرق الطفولي الناتج من فعل

– اللغة تمتلك قدرة على التغيير والتحول حتى تصبح بيد الفنان أداة التشكيل.

الحركة ونسيان (أيام الشباب) بل (ليلة العرس)، إذ يشير رمز (الخيل) إلى الجنس في شعر درويش، فضلاً عن أن (رقصة الخيل) تمثل قمة الحركة لكن النسيان (السكون) أسهم في إيقافها من أجل أن تتحرك القوى الأخرى إلى أيام الطفولة. ومما يجب الإشارة إليه هنا إلى أن (التذكر/الحركة) كان محصوراً ليس بالطفولة فحسب، وإنما بالمكان في حين كان النسيان(سكوناً للزمان).

زر القميص الذي ضاع منا/ مكان

تاج أيامنا/زمان

رائحة العرق المشمشي/مكان

رقصة الخيل في ليل أعراسنا/زمان

لكن الفعل المضارع (تتذكر) يحيل إلى الزمان ولكنه الزمان النفسي الطفولي. إن الإضاءة كانت مسلطة على الطفولة بفعل الحركة الذي أسهم عن طريق السكون في توهج الصورة وإضاءتها.

الصورة الثالثة/ **في الرحيل نتساوى مع الطير**

نرحم أيامنا، نكتفي بالقليل

اكتفى منك بالخنجر الذهبي يرقص قلبي القتيل

إذ تبلغ الحركة قمتها في التشكيل الصوري هنا، فإذا كانت الفراشات هي التي تقود الأرواح فإن الحركة تحمل القوى والنظام، بل التغيير الناتج عن التساوي كل مع الطير، إذ أثبت هنا ارتباط أ جزاء الصور مع بعضها في حركاتها وسكونها. فبعد أن أفرغ الروح من كل الذكريات أصبحت تلك الروح جاهزة للانطلاق في أعالي الفضاء، ثم إن جملة (نرحم أيامنا) تأتي لتأكيد إلغاء أيام الحياة وعليها تصبح متطلبات البقاء قليلة. في الوقت نفسه إذ يتراخى الزمن، تندفع الحركة من وسط ركام السكون وعن طريق استخدام المجاز "الشعر من غير مجاز يصبح كتلة جامدة، وذلك لأن الصور المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة"(26) فجملة (يرفض قلبي القتيل)، فـ(القتيل) مفردة توحي بالسكون(الموت)، وعند إضافة (قلبي) إليها يصبح القلب ساكناً. القلب الذي يرمز إلى الحياة، لكن الفعل المضارع (يرقص) يدفع بالسكون ليشكل حركة إيقاعية أ ما جملة (اكتفي منك بالخنجر الذهبي) السابقة لها فقد كانت المحرك الأساس لهذا السكون، فالخنجر الأداة القاتلة لم يكن عادياً بل وصف (بالذهبي). فقد أصبح الموت هنا سبب الرقص للقلب، وهي إشارة واضحة إلى التضحية التي جعلت من الموت الساكن حركة إضاءة الصورة بعد أن كاد السكون يلف جوانبها.

ثم إن حركية الصورة اعتمدت في تشكيلها العديد من الأفعال المضاد (تتساوى، ترحم، نلتقي، التقي، يرقص). وفي خضم التشكيل الصوري لتلك الأفعال تبرز القافية بدورها في هذه الصورة، إذ أنها ساكنة (قليل، قتيل) كأنما توحي لنا أن انكسار الحركة سوف يتم بعد تصاعد فعاليتها" والحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"(27) إذ تقرأ بعد هذه الصور مباشرة:

فاقتليني، على مهل، كي أقول أحبك أكثر مما

قلت قبل الرحيل. أحبك. لا شيء يوجعني

لا الهواء ولا الماء... لا حبق صباحك ولا

زنبق في مسائك يوجعني بعد هذا الرحيل

منذ البدء في تشكيل هذه الصور كان شاعراً محاصراً بهاجس السكون وكما ذكرنا في الفعل (افرغ). ليعود بعد تلك الحركات التي كونت بجد لها مع السكون صوراً مفعمة بقوى الحركة. إن

الموت يبدو بطيئاً، السكون يعم كل شيء ببطء ومحاولة الشاعر بث الحياة في كلماته الأخيرة بالفعل (أحبك)، لاسيما وقد تكرر مرتين لم يأت تأثيره إلا في المرة الثانية فقط وضع بين نقطتين لتختزل الكلام، إذ يخيم السكون شيئاً فشيئاً وبأسلوب رائع ممتلئ بالمجازات "فالمجاز هو معيار الإبداع، والشعر لغة المجاز، إنه الكشف عن حقيقة مستترة والتعبير عنها بصورة حسنة"(28)، إذا لم يعد يشعر بالمكان ولم يعد يشعر بالزمان، وإن لم يذكر ذلك ولكن ذلك يبدو جلياً في المفردات:

(لا الهواء/ لا الماء) مكان

(الصباح/المساء) زمان

الهواء عنصر سماوي/ والماء عنصر أرضي. كذلك الصباح، ضوء النهار والليل هو الظلام، إنه الظلام الناتج عن سكون الصورة بفقدانها لعنصري الزمان/المكان حتى وإن تكرر فعل (أحبك) مرتين في مقابل يوجعني مرتين لكن وجود(لا) التي أوقفت الحركة حيث تكررت خمس مرات سابقة كل حركة (الهواء) (الماء) وحتى الصباح والمساء.

إن اكتناز النص بالأفعال والأسماء وتجميعها داخل نص للحصول من خلالها على صورة تتجاوز قيمتها الفنية مطروح على مستوى الإبداع الأدبي لا يعني بالضرورة حصول كل هذا، لأن التعامل مع اللغة يجب أن يصل إلى مرحلة عالية من الحساسية من أجل ابداع فني منفرد يسمو بالعملية الشعرية نحو المسألة متوقفة على مدى توظيف الفنية في عمل إبداعي خلاق. المخيلة الشعرية في الوقت الذي المبدعة بتشكيل لغتها المجازية.

- خاصية الخيال الفني هي كسر الحواجز التي تبدو عصية بين العقل والمادة.

وفي الصورة التي نتناول

يتعامل محمود درويش مع اللغة فحسب إنما يتفاعل معها حتى يصل مرحلة السيطرة عليها بما يتطلب توصيله من أحاسيس ومشاعر، إذ يبلغ في هذا الخطاب كما هو شأنه مستوى تتداخل فيه الرؤى في قصيدة (حجر كنعاني على البحر الميت) نقرأ:

وأنا أنا، ولو انكسرت.. رأيت أيامي أمامي

ذهبنا عل أشجاري الأولى، رأيت ربيع أمي، يا أبي

ورأيت ريشتها تطرز طائرين: لشالها، ولشال أختي

وفراشة لم تحترق بفراشة من أجلنا، ورأيت لاسمي

جسداً: أ نا ذكر الحمام يئن في أنثى الحمام ورأيت منزلنا المؤنث بالنبات، رأيت باباً للدخول

ورأيت باباً للخروج، رأيت باباً للخروج وللدخول

هل مر نوح من هناك إلى هناك لكي يقول

ما قال في الدنيا: لها بابان مختلفان، لكن الحصان يطير بي

ويطير بي أعلى واسقط موجة جرحت سفوحاً، يا أبي(29)

إن تداعيات الصور في هذا النص/ اللوحة تتوهج بفعل حركيتها التي تتسامى في فضاء الشعرية ملحقة بأبعادها الرمزية تتولد جميع الصور من الفعل (لو انكسرت). أما في هذه الصورة الناتجة عن جواب الشرط فنجد بلوغ الحلم، بل تجاوزه نحو آفاق كونية واسعة تتسع بنا إذ تضيق العبارات عن هذه الرؤية لكننا سوف ها محاولين فك أسرارها.

- الفكرة هي الصورة العقلية للتجربة والصورة الشعرية هي المعادل الفني للفكرة.

ول هو انكسار الشاعر غير رغم من تأكيده على حضوره ثف في كل تلك الصور الفعل الذي يحيل إلى الرؤية، إذ تتخذ سوراً. هذه الظاهرة تعني التحرك كة تتسم بالديمومة، إذ يصبح

الماضي والمستقبل في خدمة الحاضر(30) لذلك سوف نتابع حركة الرؤية

(رأيت أيامي أمامي ذهباً على أشجاري الأولى).

تتجه الحركة إلى أمام في حين أن أصلها يتجه نحو الخلف، (الأشجار الأولى) رمز للأصول التي تتبع منها الأيام، و(رأيت ربيع أمي)، إذ أن الأم هي رمز الوطن عند درويش أي أنها الأم هي الأرض لكنها في حالة حركة بل حركة ولون وذلك بفعل رؤية الربيع، ثم ريش الأم في حركتها المنتظمة فعل (التطريز) الذي يزيد من التشكيل الصوري براعة. والفراشة التي لم تتحرك بل بقيت ساكنة لذلك تتجه الحركة إلى الذات (رأيت لاسمي جسداً أنا ذكر الحمام يئن في أنثى الحمام) إن حركة الرؤية تحيل ماهو جامد ما يحمل التقسيم والتنظيم لذلك كان هو (الذكر) وحركة الأم (الأنثى)، وعلى الرغم من أن الصورة رمزية قد يكون (الحمام) رمز السلام أن الأنين يعني الشكوى ثم أن الفعل يدل على الاستمرارية في تلك العملية المتكونة من ذكر/أنثى ولكن من جنس واحد لذلك تتوحد المواجع والألم إنها الرؤية التي تفتح في سماء الشعرية ثقوباً تطل على العالم الآخر، ثم (ورأيت منزلنا المؤثث بالنبات)، إذا كانت الرؤى السابقة تحلق في الفضاء العلوي عن طريق حركتها (الحمام، الطير، الفراش) تتجه الحركة نحو المنزل حركة سفلية لكن النبات الذي أصبح بعفوية من الشاعر هو رمز السلام. وما دامت الحركة سفلية فإن دائرة الحركة تزداد بفعل رؤية الباب الذي هو سر تلك الصورة. إذ يعمد درويش إلى تقنية التناص هنا. لقصة نوح عليه السلام ولكن من الكتاب المقدس (العهد القديم) أن يأخذ جزءاً من مقولة نوح عندما سئل عن الدنيا فقال إن لها بابان إذ تصبح المقولة بعد أن ذوبتها وامتصتها الذاكرة الدرويشية إنتاجاً جديداً. حتى أن أحد الدارسين يقول عن هكذا تناصات في شعر درويش وعن إدخاله لتلك النصوص "يدخله في لغته في سياق جديد تماماً بحيث يندمج هذا الجزء من الصورة الشعرية الدرويشية ويصبح جزءاً منها، وفي الوقت نفسه كان الجزء المتداخل يقوم بوظيفة فتح الدلالة على النص الغائب، واستحضار فضائه الوجداني والتحليلي ليصبح جزءاً من تأثير الصورة الدرويشية"(31)

رأيت باباً للدخول، رأيت باباً للخروج، وللدخول

هل مر نوح من هناك إلى هناك لكي يقول

ماقال في الدنيا: لها بابان مختلفان.

إن الحركة/الرؤية المنبعثة من رؤية الباب (الساكن) تجعل الصورة خاضعة لمنطق الحلم ويفتح الصورة على عالم صوفي تتوحد فيه الذات المبدعة مع رؤية شاملة للعالم تحرك ما قاله (نوح)، رمز الحركة في العالم الذي لم يبق به متحرك إلا (نوح)، ولعل ذلك يجعل درويش ينظر إلى رؤية منفردة تنزع إلى توحد العالم كله في باب وذلك ناتج عن تعددية الرؤية ثم توحدها فجأة الخارج/ الداخل. إن الرؤية تتجاوز الحلم وتنطلق في فضائها الصوفي نتيجة طاقتها الحركية. وفي قمة هذا التصعيد الحركي الذي يلغي السكون في تلك اللحظة. تتجه الصورة نحو سكونها وتتوقف ليوقف ذلك التداعي الذي أعطاه درويش صفة الحصان المحلق في الأعالي، إذ تشارك ثلاث أفعال (يطير بي . يطير بي . أعلى) حركة مندفعة نحو الفضاء/ الرؤية إذ يبرز فجأة الفعل (أسقط) إن لحظة العلو تتعرض للسقوط حركة منكسرة بقوة تتحدر على السطوح مما يسبب ما تحمله من حركة في شحن السكون (السفوح) يقوي حركية هي (طرحت). هذا التوظيف للرمز (نوح) وما يحمله من دلالات تاريخية وفكرية شحن الصورة بتوتر أثر في قوى الحركة وزاد من طاقتها الحركية، بل أعطى لها بعداً جديداً يبدو أن

الشاعر وهو يوظف الجانب الشكلي من الكتاب المقدس، يهدف إلى استمداد القوى من ذلك البناء الإلهي لينفث فيه معانيه وأبعاده المعاصرة"(32) .

ينطلق جدل (السكون/الحركة) في رسم صورة لحركات وأفعال الأشخاص، إذ نجد في قصيدة (شتاء ريتا) ذات النزعة الدرامية الشعرية هذا الحس، "لأن الصورة تسهم، إلى حد بعيد، في بلورة النبرة الدرامية، وذلك أنها مرتبطة بالفعل متداخلة معه"(33)

إذ نقرأ:

ريتا ترتب ليل غرفتنا : قليل
هذا النبيذ،
وهذه الأزهار أكبر من سريري
فافتح لها الشباك كي يتعطر الليل الجميل
ضع، ههنا، قمراً على الكرسي، ضع
فوق البحيرة حول منديلي ليرتفع النخيل
أعلى وأعلى
هل لبست سواي؟ هل سكنتك امرأة
لتجهش كلما التفت على جذعي فروعك
حك لي قدمي، وحك دمي لنعرف ما
تخلفه العواصف والسيول
مني ومنك..(34)

– علاقة الشاعر بالواقع هي علاقة تفاعل بين الواقع والفنان.

إن الحركة المتشكلة مـ (ترتب) تتجه نحو الزمان والمك إليه مفردات العبارة حيـ و(الغرفة/المكان)، يبدو أن الم الاثنين في (غرفتنا). فعملية الت تحتويه الغرفة (النبيذ، الأزهـ والنبيذ عادة يجعل الإنسان في اتجهت الحركة إليه أولاً لإراد يكون أكثر من الأزهار إشارة إل

من أجل أن تبقى هي المتحركة داخل المشهد بل في زمانه ومكانه والآخر في سكون.

إلا أن الحركة تتجه هذه المرة نحو الآخر وعن طريق فعل الأمر لتكون الحركة (حركة الآخر) مقيدة بمشيئة (ريتا) فنجد الأفعال (افتح، ضع، ضع) والحركة الأولى هنا باتجاه المكان (الشباك) أي السكون من أجل أن يتعطر الزمان. ثم الحركة الثانية في وضع القمر (الزمان) على الكرسي (المكان)، الثابت. القمر (المتحرك)، والعالي على الأراضي الثابتة، بينما الحركة الثالثة لأفعال الأمر في هذه الصورة تحاول أن تجمع مكانين كل له اتجاهه الذي لا يتغير (البحيرة، النخيل) أي الشمال/ الجنوب. ثم يعود القمر (الزمان) ليكون فوق البحيرة أي الحركة للبحيرة ثم لها، لأن (حول منديلي) تشكل حركة دائرية مغلقة كل ذلك من أجل أن يسيطر الشمال على الجنوب. إنه جدل السكون/الحركة، إذ تحاول الحركة أن تزيح المكان لكي يصبح لها حتى تصل ذروتها في ارتفاع النخيل.

بعد أن أصبح الزمان والمكان لها فلم يبق سوى أن يصبح أهل المكان والزمان لها أيضاً، لذا تتجه الحركة هنا نحو الذات، باتجاهين، الأول الثاني إلى الداخل، فالخارج خل (سكنت)، الخارج (القدم)، حركة (الحك) تأتي أيضاً بصيغة ملية الحك هي من أجل الحركة ها تندفع نحو الداخل.

– الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض.

الداخل بالخارج تبلغ الحركة العواصف والسيول قوى الحركة" ورة لا يتمخض عن عناصرها ل إن أجمل مافي الصورة هو ما الخفي"(35).

**

الهوامش:

(1) . الصورة الفنية في الدراسات المعاصرة، د.فؤاد المرعي وعبد الله عساف، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع13، 1988: 73.

(2) . الصورة الفنية ونماذجها في إبداع أبي نواس: 25.

(3) . الصورة الأدبية. مصطفى ناصف: 27.

(4) . الصورة الفنية ونماذجها في إبداع أبي نواس:12.

(5) . الصورة الفنية في شعر أبي تمام. د.عبد القادر الرباعي: 29.

(6) . الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 157.

(7) . نقلاً عن الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 31.

(8) . جماليات الصورة الفنية . ميخائيل اوفيانيكوف وميخائيل خرابشنكو، ترجمة: رضا الظاهر: 15.

(9) . الصورة الفنية في الدراسات المعاصرة. د.فؤاد المرعي وعبد الله عساف، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية،ع13، 1988، م:33.

(10) . دير الملاك، دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر.د.محسن اطيمش: 268.

(11) . الشعر العربي المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 48.

(12) . بلاغة الخطاب وعلم النص. د.صلاح فضل: 58.

(13) . الصورة الشعرية . سي دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي: 29.

(14) . أسرار البلاغة: 157.

(15) . م.ن:162.

* للاطلاع على تلك المسألة ينظر الصفحات: 157 . 158 . 159 . . 165000.

(16) . في بنية الشعر العربي المعاصر . محمد لطفي اليوسفي: 123.

(17) . طبيعة الشعر. نحو تخطيط نظرية في الشعر العربي: 90.

(18) . الصورة الفنية في الدراسات المعاصرة، د.فؤاد المرعي وعبد الله عساف، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع13، 1988: م:39.

(19) . الديوان، مج2: 475.

(20) . الديوان، مج2: 476.

(21) . جمالية الصورة، الصورة الفنية في الأدب العربي: 120.

(22) . بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الوالي، محمد العمري: 214.

(23) . الديوان، مج2: 477.

(24) . الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد. د.عبدا لفتاح صالح نافع: 61.

(25) . الديوان، مج2: 492.

(26) . الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. اليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش: 95.

(27) . بنية اللغة الشعرية: 74.

(28) . الصورة الفنية ونماذجها في إبداع أبي نواس: 69.

(29) . الديوان، مج2: 523.

(30) . في بنية الشعر العربي المعاصر: 114.

(31) . زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، المكون التناصي في الصورة الشعرية عند درويش. إبراهيم محمد أبو هشهش: 167.

(32) . البنيات الدالة في شعر أمل دنقل. عبد السلام المساوي: 149.

(33) . في بنية الشعر العربي المعاصر: 91.

(34) . الديوان، مج2: 539.

(35) . المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤيا في الشعر العراقي الحديث. د.محمد صابر عبيد: 141.

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

أثر التراث الشعبي

دراسة

كاملي بلحاج...

جانب العروض والقوافي
في لزوم ما لا يلزم
للمعري

363 - 449 م - 973 - 1057م

د.أحمد فوزي الهيب

- مقدمة
اللزوميات كتاب في القوافي لو لم يذكر فيها تعريف القافية وأضربها.

عاش أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعري في النصفين الثاني والأول من القرنين الرابع والخامس الهجريين(1)، وهو زمن بلغ فيه التصنع في الأدب، شعره ونثره، حداً لم يعرفه العرب من قبل، ولم يكن الأدب في هذا التصنع بدعاً، شذّ عن حيوات هذه الفترة من فترات الحضارة العربية، وإنما كان منسجماً مع ما آلت إليه حيواتها من ترف شديد، شمل المسكن والملبس والمطعم والمشرب وجميع مناحي الحياة من الولادة حتى الوفاة، مما لا مجال لذكره وتفصيله في هذا البحث، ولكنه كان ناتجاً عن تصنُّع لف الحضارة العربية في جميع جزئياتها، ودفعها إلى فهم غريب للتجديد، لا يتناول جوهر الأمور، وإنما يُعنى بشكلها ووسائلها، ويتكلف في ذلك تكلفاً معقداً جداً، لم يعرفه العرب في القرون الثلاثة الهجرية الأولى من قبل، ولم يكن من الممكن أن يعرفوه، أو يصلوا إليه، لأن حيواتهم كانت قريبة من الاستواء والطبع، ثم ابتعدت عن ذلك، وانحرفت خطوة خطوة، حتى وصلت إلى ما وصلت إليه زمن المعري، وإننا لا نستطيع أن نلومهم على ذلك، لأنهم لم يكونوا إلا مثل غيرهم من الأمم التي سبقتهم أو لحقت بهم، والتي تحولت الوسائل لديها إلى غايات، تشاركها مكانتها حتى يطويها النسيان، فتحل محلها غايات جديدة، بعدما كانت وسائل(2)، وتصارع الناس حول هذه الوسائل تدفعهم فكرة الوصول إلى الجديد والتحدي، تحدي الآخر، ثم تحدي الذات، وكأننا في ألعاب أولمبية وأرقام قياسية، يريد كل مشارك أن يكسر الرقم الذي حققه سلفه، أو الذي حققه هو في الدورة السابقة.

مثَّل المعري فكرة التحدي هذه في عصره خير تمثيل، ونجد ذلك واضحاً في قوله الشهير مفتخراً:

وإنــي وإن كنــت الأخيــر زمانــه

لآتٍ بمــا لــم تســتطعه الأوائــلُ(3)

إنه لم يتحد أبناء عصره فقط، وإنما تحدى الأوائل المتقدمين الذين يُشار لهم بالبنان، ويُقَرُّ لهم بالتفوق، وأكّد أنه سيتفوق عليهم، وسيأتي بما لم يستطيعوه. ولعل عاهة العمى لديه زادت في تأجيج فكرة التحدي عنده وتأكيدها وملازمتها له ليله ونهاره. إنه أراد . من حيث يدري أو لا يدري،

شعورياً أو لا شعورياً . أن يكون بدعاً في عصره، لا يستطيع معاصروه، كما لم يستطع سابقوه، أن يصلوا إلى الذروة التي وصل إليها وتربع فوقها، ولعل خير ما يمثل تلك الإرادة ديوانه الأشهر "لزوم ما لا يلزم"، وله طبعات كثيرة بلغت ثلاث عشرة، استعرضها الأخ العالم الدكتور صلاح كزارة(4) ووصّفها، ورجّح واحدة منها، اعتمدتها في بحثي هذا، وهي طبعة حررها وشرحها الدكتور كمال اليازجي معتمداً على عدد من الأصول المخطوطة والمطبوعة، صدرت عن دار الجيل في بيروت عام 1996، وقال عنها الدكتور كزارة: "وهذه الطبعة في رأيي أكمل مطبوعات اللزوميات، وهي محققة تحقيقاً علمياً جيداً، ولكن على الرغم من الجهد الكبير الضخم المبذول فيها احتوت على أخطاء في الضبط، ولم تنج من بعض التحريف والتصحف، ومن الفهم والتفسير الخاطئين لبعض الأبيات"(5).

نظم المعري لزومياته هذه بعدما أنف من سيره في طريق سابقيه من الشعراء مثل المتنبي الذي كان معجباً به أيّما إعجاب في ديوانه (سقط الزند). إنه أراد أن يسير في طريق بكر جديدة، لم يسبقه سابق من بدء الشعر العربي حتى عصره، وإلى أن يرث الله الأرض وما عليها، كما أراد أيضاً أن يتحدى نفسه أو صنيعه في ديوانه الآنف الذكر (سقط الزند). إنه أراد بلزومياته أن يصل ذروة سامقة لم تطأها أية قدم، ولا حتى قدمه من قبل، فكانت اللزوميات.

اللزوميات، أو لزوم ما لا يلزم، ديوان شعر كبير، يختلف عن جميع دواوين الشعر العربي السابقة له واللاحقة، وقف به المعري مكاناً قصياً، ولهذا الديوان جوانب ثرية عدة، ولكن الذي يعنينا الآن جانب الشكل فيه، وهو جانب هام متعدد الوجوه، لا يمكن لبحث واحد أن يعطيه حقه، لذلك آثرت الآن أن أدرس جزءاً منه، وهو جانب العروض والقوافي فقط، لعلّي أوفيه بعض حقه، أو أصل إلى شيء ما فيه.

وكما أن جانب العروض والقوافي لا يلغي غيره من جوانب الشكل في اللزوميات، مثل غلوه في استخدام الغريب، وتصنع الجناس وألفاظ الثقافات المختلفة وغيرها(6)، فإن جانب الشكل فيها أيضاً لا يلغي جانب المضمون الذي يتضمن كثيراً من جوانب فلسفته أو تفكيره الفلسفي(7). ولكن الذي يهمنا الآن هو أيّ الأمرين الشكل أو المضمون كان الأهم لدى المعري في أثناء تخطيطه للزوميات وتنفيذه لها. وقبل أن نجيب على هذا التساؤل، نستقرئ مقدمة اللزوميات التي كتبها المعري، وهي مقدمة متميزة لطولها وغناها ودقتها وتفصيلاتها، لا نرى لها مثيلاً في أي ديوان من دواوين العربية، لقد بلغ عدد صفحاتها قرابة اثنتين وثلاثين صفحة، استغرق الحديث عن المضمون فيها أقل من صفحة في أولها، ومثل ذلك في آخرها، وأما الباقي، وقدره قرابة ثلاثين صفحة، خصصه المعري للحديث عن الشكل، عن القافية وتفصيلاتها وما إلى ذلك. وقِصَرُ الحديث عن المضمون، وطُولَه عن القافية يدلان على هدف المعري في لزومياته، وهو التحدي في ميدان هندسة الشكل وبنائه بناء معمارياً متميزاً، فإذا أضفنا إلى هذا أن معاني اللزوميات كانت في تمجيد الله تعالى، وتذكرة الغافلين، والتحذير من الدنيا، ومن النساء، والدعوة إلى الزهد والتقشف، ونقد جوانب الحياة المختلفة السياسية والاجتماعية والاقتصادية وانحرافات مدّعي التدين والتصوف، ولقد لف ذلك كله تشاؤم واسع، دعا إلى تحطيم العالم بالامتناع عن الزواج والتكاثر، حتى ينتهي وجود الإنسان في هذه الدنيا. وهذه معانٍ أصولها ليست جديدة، وإنما معروفة نجدها لدى كثير من الشعراء قبل المعري مثل أبي العتاهية والمتنبي، ولكنَّه كثَّرها ووسَّعها لتكون في

– خشي المعري أن يقرأ لزومياته قارئ غير ملم بعلم القوافي، وهو علم لا يعرفه إلا المختصون.

ديوان كبير خاص(8)، أقول: إذا أضفنا هذا تأكد لنا رجحان أهمية جانب الشكل على جانب المضمون في اللزوميات، وبخاصة إن المعري نفسه، وفي آخر مقدمته، أشار بوضوح إلى "أن من سلك في هذا الأسلوب ضَعُفَ ما ينطق به من النظام، لأنه يتوخى الصادقة، ويطلب من الكلام البَرَّة، ولذلك ضعف كثير من شعر أمية بن أبي الصلت الثقفي(9)، ومن أخذ في فَرِيَّة من أهل الإسلام، ويروى عن الأصمعي كلام معناه أن الشعر باب من أبواب الباطل، فإذا أُريد به غير وجهه ضعف، فقد وجدنا الشعراء توصلوا إلى تحسين المنطق بالكذب، وهو من القبائح(10)"، الأمر الذي يدل على ما ذهبنا إليه ورجحناه، وهو أن جانب الشكل بعامة، وجانب العروض والقافية بخاصة هو الأول والأسبق والأهم، يتلوه جانب المعنى على أهميته، وهو . أي جانب الشكل . الذي يضم بين جوانحه عنصر التحدي الذي أراده المعري، وأعلنه صراحة في مقدمته للزوميات(11). ومما يؤكد هذا أيضاً ذلك البسط المفصل الذي كاد أن يكون جامعاً مانعاً لعلم القوافي، شمل شرح لوازم القافية من الحروف، مثل الروي والتأسيس والردف والوصل والخروج(12)، وكذلك لوازمها من الحركات مثل الرس والإشباع والحذو والتوجيه والمجرى والنفاذ(13)، كما ذكر أيضاً عيوبها مثل السناد والإكفاء والإقواء (14)(15)، ثم تحدث عن خلط بعض العلماء والشعراء بين الروي والوصل وأخطاء ترتيب القصائد في دواوين الشعراء المحدثين(16)، وقسّم القوافي تبعاً لصفاتها، إلى ذُلُل ونُفُر وحوش(17)، وشرح ذلك كله بتفصيل ودقة، وأيده بالبراهين معتمداً على آراء كبار علماء الشعر والعروض والقوافي والنحو واللغة مثل الخليل والأخفش والفرّاء وأبي عبيدة وأبي عمرو ابن العلاء والأصمعي والزجاج وابن السراج

- لم يكف المعري ما تقدم من تحد وجهد مضن، أثبت بهما تفوقه على الأوائل، ونجح في ذلك، لأنه أتى بما لم يستطيعوه؛ وإنما أتى إلى تحد آخر في ميدان العروض والقافية أيضاً.

والجرمي وغيرهم، كما أيَّد ذلك بكثير من الأمثلة من شعر الأقدمين الذين يحتج بأشعارهم مثل زهير والحطيئة والعجاج وغيرهم موضحاً محللاً مقارناً فيما بينها، ومقارناً لها مع آرائه الكثيرة المتميزة المتسمة بالعمق والدقة والذوق، والتي نثرها في أثناء بحثه، وبسطها، ودعمها بآراء العلماء وبالحجج العقلية التي تشهد له ببراعة النقد ودقة التحليل(18) موافقاً لهم تارة ومخالفاً تارة أخرى، ومعللاً ذلك كله(19).

إننا نستطيع أن نعدّ مقدمته للزوميات . من غير مبالغة . كتاباً في القوافي، لولا أنه لم يذكر فيها تعريف القافية وأضربها مثل: المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف(20)، إنه بسط كاد أن يكون جامعاً مانعاً لعلم القوافي شمل جزئياته كلها تقريباً شمولاً جعله يتفوق على غيره من كتب القوافي، ككتاب (مختصر القوافي) لابن جني، من حيث المعلومات وغزارتها وتفصيلاتها مثل ذكر المعري للمآخذ على الخلط بين الروي والوصل(21).

خشي المعري أن يقرأ لزومياته قارئ غير ملم بعلم القوافي، وهو علم لا يعرفه، بعامة، إلا المختصون، وهم قلة من أهل العلم، فلا يستطيع أن يدرك مراميه وأبعاد عبقريته وتحديه وعظمة كتابه وتميزه، لذلك كتب هذه المقدمة المتخصصة، الأمر الذي يدل على ما ذهبت إليه من قبل. وأحب أيضاً أن أشير، لأؤكد ذلك، إلى العنوان الذي وضعه المعري لديوانه هذا، وهو (لزوم ما لا يلزم)، لأنه يدل على أهمية القافية فيه، لأنه . أي لزوم ما لا يلزم . خاص بالقافية لا بسواها، ولقد شرح المعري معنى العنوان في مقدمته بقوله: "ومعنى هذا اللقب أن القافية تلزم لها لوازم لا يفتقر إليها حشو البيت"(23). وكذلك أود أن أنبه إلى أمر مهم جداً جاء أيضاً في مقدمة اللزوميات بوضوح وتفصيل وعناية بعد

ذكر لوازم القافية من حروف وحركات، وهو قول المعري: "فإذا جاء في الشعر شيء قد اتفق أن يَلْـزَمَ قائلُـهُ شيئاً غير هذه اللوازم فهو متبرع بذلك"(24)، أي ألزم نفسه بما لم يلزمه به علم القوافي، ليبيّن علمه وإمكاناته وقدرته وتميزه وتحديه للآخرين.

وفضلاً عن ذلك نرى المعري قد وضَّح أيضاً وبتفصيل ما تميزت به اللزوميات، أو جانب التحدي فيها، وذلك بقوله: "وقد بنيت هذا الكتاب على بنية حروف المعجم"(25)، وهذا أمر جديد، يدل على عجب بالنفس واعتداد بالمقدرة الشخصية(26)، لم يسبق إليه أحد من الشعراء المتقدمين أو المحدثين، وإن كان المحدثون أقل بعداً من المتقدمين في نظمهم على أكثر حروف العربية، وعلل المعري تقصيرهم . كما كان يرى . بأنهم كانوا يتبعون الخاطر، أي الطبع، كأنه هادي الركبان أينما سلك فهم له تابعون(27)، إنه أنكر ذلك عليهم مع أنه الأصل في الشعر والشعراء، ولأن الطبع هو الأول والاستجابة له هي الغاية، ولأن الشكل في المرتبة التالية أو الوسيلة، بَيْدَ أنَّ المعري استبدل بالغاية الوسيلة، وبالوسيلة الغاية، دفعه ذلك فهم عصره ومعاصريه، وفهمه للتجديد وللشعر، الأمر الذي جعله يعد صنيعهم تقصيراً ودليلاً على ضعفهم(28).

وإلى جانب ما سبق نجد في مقدمة المعري للزوميات قوله: "وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث كلف:

الأولى: أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها.

والثانيـــة: أن يجيء رويه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك.

والثالثة: أنه لُزم مع كل روي فيه شيء لا يلزم من باء وتاء أو غير ذلك من الحروف(29).

أما بالنسبة إلى الكلفة الأولى، فإن المعري لم يترك حرفاً من حروف العربية إلا وجعله روياً لقصائد أو مقطعات، ورتبها بحسب الترتيب الألفبائي، ولكنه لم يلتزم في كل حرف عدداً معيناً من القصائد أو المقطعات، تضم عدداً محدداً من الأبيات، وذلك لأن حروف العربية تختلف فيما بينها من حيث سهولة النطق وصعوبته، ومن حيث الكثرة والندرة، ومن حيث الجمال والقبح، وبناء على ذلك أتت أبيات قصائده موزعة تبعاً لرويها على حروف العربية على الترتيب التالي، الأكثر ثم الكثير ثم القليل ثم الأقل وهكذا، الراء ثم اللام ثم الميم ثم النون ثم الباء ثم الدال ثم السين ثم التاء ثم الهاء ثم الكاف ثم القاف ثم العين ثم الفاء ثم الهمزة ثم الجيم ثم الحاء ثم الياء ثم الزاي ثم الألف ثم الطاء ثم الشين ثم الضاد ثم الثاء ثم الصاد ثم الذال ثم الخاء ثم الواو ثم الظاء ثم الغين(30)، وهذا أمر سبق إليه المعري إذ لم يفعله قبله شاعر أبداً، وبذلك كان له فضل الريادة في ذلك، وأنه أتى بما لم يستطعه الأوائل كما كان يرى، وأما الشعراء الذين أتوا بعده فقد ساروا على هدى المعري فنظموا قصائدهم على جميع الحروف مثل صفي الدين الحلي(31) في ديوانه (درر النحور في امتداح الملك المنصور(32).

وأما بالنسبة إلى مجيء الروي بالحركات الثلاث وبالسكون فلقد تفرد به وسبق إليه المعري، ولا نعلم أن أحداً من الشعراء الذين عاصروه أو أتوا بعده سار على منواله. ولقد رتب الحركات الثلاث على الشكل التالي، الضم أولاً ثم الفتح ثم الكسر ثم السكون، أي جعل القصائد والمقطعات ذات الروي المرفوع تأتي قبل مثيلاتها ذات الروي المنصوب، ثم تأتي مثيلاتها ذات الروي المكسور بعدها، وفي الأخير تأتي مثيلاتها المقيدة، أو ذات الروي الساكن. وتساءلت عن سبب هذا الترتيب، وبحثت الأمر مع بعض أهل العلم، فلم أجد لديهم

- اللافت للنظر أن المعري في لزومياته لم ينظم على جميع أوزان الشعر العربي الستة عشر، وإنما نظم على ثلاثة عشر بحراً، وأهمل: المضارع، والمقتضب، والمتدارك.

جواباً، ثم رجحت بعد ذلك أن يكون ترتيبه هذا مبنياً على الترتيب الألفبائي الذي رتب على هداه ابن جني مواد كتابه "سر صناعة الإعراب"(33)، وفي هذا الترتيب الألفبائي نجد أن الواو سبقت الألف ثم جاءت الياء بعدهما، وبما أن الضمة واو صغيرة، والفتحة ألف صغيرة، والكسرة ياء صغيرة، ساغ أن يكون ترتيبها مثل ترتيب حروفها المنتمية إليها، وأما الروي الساكن أو المقيد فمن الطبيعي أن يأتي ترتيب قصائده ومقطعاته في الأخير من الأبيات ذات الروي المكسور.

- كانت لزوميات المعري ميداناً له، لتحدي الآخرين من قدامى ومعاصرين له ثم انطلق من ذلك يصعّب على نفسه الأمر، ويزيد من كلفه التي ألزم بها نفسه.

وأما بالنسبة إلى التزام المعري مع روي البيت بشيء من باء وتاء وغير ذلك، فلقد سبقه إليه شعراء عدة، ولكن في أبيات قليلة، وقد ذكر ذلك المعري في مقدمته للزوميات، وذكر أسماءهم وبعضاً من أبياتهم مثل الأعشى(34) وطرفة بن العبد(35) والنابغة(36) وعمرو ابن معد يكرب(37) وغيرهم من القدماء(38). كما ذكر المعري أيضاً كثيّر عزة(39) وقصيدته التي مطلعها:

خليليَّ هذا ربع عزة فاعقلا

قلوصيكما ثم أحلا حيث حلّتِ(40)

ومثل صنيع كُثيِّر صَنَعَ البحتري في قصيدةٍ مقصورة التزم قبلها الواو، وابن الرومي في عدد من قصائده(41). ولم ينكر ذلك المعري بل ذكره في مقدمة لزومياته، وفي بعض شعره إذ يقول:

كثيّرُ أنا في حرفي أبهت له

في التاء يلزم حرفاً ليس يُلتزم(42)

ولكن مع هذا فإن المعري لم يلتزم حرفاً مع التاء أو الكاف فقط ليقويهما، لأنهما ضعيفان من حروف الهمس، وإنما التزم مع غيرهما من الحروف القوية حرفاً واحداً، مثل قوله:

كيف احتيالك والقضاء مدبرُ

تجني الأذى وتقول إنك مخيرُ(43)

وحرفين اثنين، مثل قوله:

وكم وجم الفتى من بعد ضحكٍ

وأُضحك بعد إفراط الوجومِ(44)

وأكثر من ذلك، مثل قوله:

فكونوا جياداً ضُمِّرتْ خوف غارة

صوائم إلا منْ شكيمٍ تلوكها(45)

وصف المعري التزام هؤلاء الشعراء الآنف ذكرهم بأنه دليل قوة، ولو تركوه لم يدخل أشعارهم ضعف، لذلك سلك مسلكهم، وزاد عليهم ليتحداهم، وليبرهن أنه أقوى منهم. ولقد كان تميزه عليهم في جانبين اثنين:

1 . في عدد الحروف الملتزمة جانب الروي، إذ فضلهم كثرة.

2 . في التزامهم حرفاً واحداً مع تاء التأنيث أو كاف الإضمار، وهما ضعيفتان، لأنهما من حروف الهمس، أو مع الهاء، وهي شبيهة بحروف اللين لخفائها، فأرادوا تقوية هذه الحروف بحرف آخر التزموه معها(46)، أما المعري فقد كان التزامه مع حروف قوية مثل الباء والميم واللام وغيرها مما لا تحتاج إلى تقوية.

ثم ذكر المعري في نهاية مقدمته عدد فصول ديوانه، وهو مئة وثلاثة عشر فصلاً، لأن لكل حرف أربعة فصول، فصل لكل حركة من الحركات الثلاث، الضم والفتح والكسر، ورابع للسكون، إلا الألف وحدها فلها فصل واحد، لأنها

لا تكون إلا ساكنة(47).

وكما كانت أعداد أبيات كل حرف مختلفة متفاوتة، كذلك كانت أعداد أبيات كل حركة متفاوتة أيضاً، لم يلتزم المعري فيها عدداً معيناً لا يتغير كثرة أو قلة، فمجموع أبيات حرف الهمزة مثلاً كان مئتين وستين بيتاً، موزعة بشكل غير متساوٍ بين حركة الضم، وعدد أبياتها مئة واثنان وسبعون بيتاً. وحركة الفتح، وعدد أبياتها ستة عشر، وحركة الكسر، وعدد أبياتها اثنان وعشرون(48).

وكذلك كان صنيع المعري أيضاً مع بحور الشعر، فلم ينظم عليها جميعها، وسنتحدث عن هذا فيما بعد، ولم يجعل أبياتها متساوية، ففي حرف الهمزة الذي اتخذناه مثالاً آنفاً نجد أبياته موزعة على البحور كما يلي: الطويل تسعة وستون بيتاً، والبسيط ستة وأربعون بيتاً، والوافر أربعة وثلاثون بيتاً، والكامل تسعة وعشرون بيتاً، والمنسرح سبعة أبيات، والخفيف ثلاثة وخمسون بيتاً، والسريع اثنان وعشرون بيتاً(49) والجدول التالي يوضح ما تقدم، وشبيه به ما نراه في بقية الحروف.

جدول يوضح توزيع أبيات حرف الهمزة في اللزوميات

	الطويل	البسيط	الوافر	الكامل	المنسرح	الخفيف	السريع	مجموع عدد أبيات كل حركة والسكون مع الهمزة
الهمزة المضمومة	47	34	26	17	7	41		172
الهمزة المفتوحة		2	5	6		3		16
الهمزة المكسورة	22	10	3	6		9		50
السكون							22	22
مجموع عدد أبيات كل بحر	69	46	34	29			22	260

– إن تقسيم المعري للزومياته تبعاً لحروف المعجم ولكل حركة يجعلنا أمام مهندس معمار مدقق واعٍ.

إن تقسيم المعري للزومياته تبعاً لحروف المعجم ولكل حركة من ضم وفتح وكسر ثم سكون، يجعلنا أمام مهندس معمار مدقق واعٍ، قد رسم مخططاً دقيقاً لمجمع سكني كبير دقيق متناظر متكامل مؤلف من تسعة وعشرين بناء، ثمانية وعشرون بناء متشابهاً، يتألف كل منها من أربعة أجنحة، وبناء واحد هو التاسع والعشرون، تميز عنها ليكسر اطراد هذا التشابه، فكان فيه جناح واحد فقط. وهذا التشابه بين هذه الأبنية وعدد أجنحتها جمّله بكسر رتابته تنوع عدد الغرف ...ساع كل غرفة من غرفه، وتنوع ...ع سكني أو ضاحية سكنية تجمع ...ابة والتشابه من جهة، والتغيير ...هة أخرى. إن التشابه يدل على ... معمار عبقري، كما أن تكثيره ... عدد القصائد والمعطيات، وعدد ...، يدل على ذوق هذا المعمار ... من أن يتعب أو يلهث في أثناء عمله أو في نهايته.

إن اللزوميات بناء على ما تقدم ليست ديواناً

– رتب المعري تشكيلات كل بحر كما رتبها الخليل وتلاميذه.

شعرياً كغيره من دواوين الشعراء الذين سبقوا المعري أو عاصروه، وإنما هو كتاب أو مؤلف، وضع له صاحبه خطة محكمة، ونفذها بدقة ووعي وإصرار، يؤيد ذلك أن المعري نفسه قد نعته بـ"التأليف"(50)، وبـ"الكتاب"(51)، كما وصف عمله فيه بأنه "تأليف"(52). إذن إنه كتاب مؤلف، قبل أن يكون ديواناً شعرياً، ينطلق فيه الشاعر على سجيته وطبعه وعواطفه، وإن ضمّ شعراً أو نظماً، وصاحبه أيضاً مؤلف وناظم قبل أن يكون شاعراً وإن نظم القريض.

لم يكفِ المعري ما تقدم من تحدٍّ وجهدٍ مضنٍ، أثبت بهما تفوقه على الأوائل، ونجح في ذلك، لأن أتى بما لم يستطيعوه، وإنما أتى إلى تحد آخر في ميدان العروض والقافية أيضاً، وهذا التحدي لم يذكره المعري لا تصريحاً ولا تلميحاً، كما صرح في مقدمة لزومياته باللوازم التي ألزم بها نفسه، وأشرنا إليها من قبل. ويتجلى هذا التحدي الجديد الذي أخفى ذكره المعري تواضعاً لبساطته في رأيه تاركاً القارئ ليصل إليه وحده. نجده في وجوه عدة، منها:

1. أنه ألزم نفسه . من غير أن يصرح بذلك ـ بترتيب موحد لأوزان الشعر في كل فصل أو حرف من لزومياته، وهو:

- الطويل والمديد والبسيط، وهي من الدائرة العروضية الأولى، دائرة المختلف.
- ثم الوافر والكامل، وهما من الدائرة العروضية الثانية، دائرة المؤتلف.
- ثم الهزج والرجز والرمل، وهي من الدائرة العروضية الثالثة، دائرة المجتلب.
- ثم السريع والمنسرح والخفيف، وهي من الدائرة العروضية الرابعة، دائرة المشتبه.
- ثم المتقارب، وهو من الدائرة العروضية الخامسة، دائرة المتفق(53).

هذا الترتيب ينسجم مع ترتيب الدوائر العروضية، وترتيب البحور التي تنفك منها. وهو إلزام آخر، أو كلفة أخرى، أو تحدٍّ جديد.

2. ألزم نفسه أيضاً بترتيب آخر داخل كل بحر، إذ إنه رتب تشكيلات كل بحر كما رتبها الخليل وتلاميذه، أي جاء ترتيب تشكيلة الطويل الأول، وبعدها تشكيلة الطويل الثاني، ثم تشكيلة الطويل الثالث، وكذلك في بقية أوزان الشعر(54). وهذا يدل على أنه اتبع تسلسل البحور وفقاً لتسلسل وجودها في الدوائر العروضية، ووفقاً لتسلسل هذه الدوائر في كتب العروض التي كتبها تلاميذ الخليل. ولكنه لا يعني أنه التزم في كل باب أو فصل أو حرف من أبواب لزومياته بإيراد جميع البحور وتشكيلاتها، وإنما يعني التزامه بترتيب السابق قبل اللاحق في البحور، والتشكيلة السابقة قبل اللاحقة في البحر الواحد.

واللافت للنظر أن المعري في لزومياته لم ينظم على جميع أوزان الشعر العربي الستة عشر، وإنما نظم على ثلاثة عشر بحراً، وأهمل أوزاناً ثلاثة هي المضارع والمقتضب والمتدارك، ولو فعل ذلك لكان هذا لزوماً آخر أو كلفة أخرى تضاف إلى كلفه السابقة، ولعله سار في إهماله للمضارع والمقتضب على خطى المتجزّلين العرب في قديم الزمان الذين رفضوهما بالإضافة إلى المجتث، وقد أشار المعري نفسه إلى ذلك في كتاب الفصول والغايات(55)، كما صرح أيضاً أنهما . أي المضارع والمقتضب . مفقودان في شعر العرب (56) وكان الأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة قد رفض المقتضب من قبل(57). ولكن المعري مع ذلك تحدث عن المقتضب في "الفصول والغايات" واستشهد بثلاثة أبيات منه، وأشار إلى ميزة موجودة فيه لا توجد في غيره، وهي أن عدد حروفه أربعة وعشرون حرفاً لا تزيد

ولا تنقص بزحاف ولا خرم، الأمر الذي يسهّل موضوع المراقبة فيه، ويجعلها مقبولة، والمراقبة أن يكون الحرفان لا يجوز ثباتهما جميعاً، ولا سقوطهما جميعاً، ولكن يثبت هذا تارة، وهذا تارة، أي أن (مفعولات) إما أن تأتي (فعولات) أو (مفعلات)(58).

وأما المتدارك فلم ينظم عليه المعري في لزومياته لأن الخليل لم يشر إليه(59). وتبعه في ذلك كثيرون قبل المعري، مثل ابن جني في كتابه العروض الذي حققته، وبعده مثل حازم القرطاجني(60).

وبالإضافة إلى ذلك نجد لعلم العروض والقوافي في اللزوميات شهباً متناثرة هنا وهناك في صفحاته وأبياته، إذ استعان المعري ببعض مصطلحاته ليؤكد معنى أو ليوضحه أو ليجمله أو ليعلله أو لغير ذلك، مثل قوله:

خَبَر الحياة شرورها وسرورها

من عاش عدة أول المتقارب

وافى بذلك أربعين فما له

عذر إذا أمسى قليل تجاربِ(61)

إنه أراد بأول المتقارب أربعين سنة، فهل قصد به المتقارب الأول، وعدة حروفه أربعون، لأنه مؤلف من (فعولن) مكررة ثماني مرات(62). أو أراد المتقارب حرف الميم من لفظ (المتقارب)، وهي في حساب الجمل تساوي أربعين(63)، أو يقصدهما معاً، أو يقصد شيئاً آخر.

ومثل هذا قوله أيضاً:

بُعدي من الناس برء من سقامهمُ

وقربهم للحجى والدين أدواءُ

كالبيت أُفرد لا إبطاءُ يدركه

ولا سنادُ ولا في اللفظ إقواء(64)

يشبه بعده عن الناس وما يؤديه من شفاء له من أمراضهم التي تصيب العقل والدين، يشبِّه ذلك بالبيت الوحيد الذي لم يقل صاحبه غيره، فإنه لوحدته هذه لا يصيبه (إبطاء)، وهو عيب يأتي من تكرار القافية(65) ولا (سناد)(66)، وهو عيب من عيوب القافية يأتي في القصيدة الواحدة بين مؤسس، أي نهايته مثل (العالم)، وبيت غير مؤسس، أي نهايته مثل (سمسم)(67)، ولا (إقواء)، وهو عيب من عيوب القافية أيضاً، يكون في اختلاف حركة إعراب الكلمة الأخيرة في بيت ما عن مثيلتها في غيره من أبيات قصيدته، مثل (الثواءُ) و(السماءِ)(68).

ومثل قوله أيضاً:

بقائي الطويل(69) وغيي البسيط(70)

وأصبحت مضطرباً كالرجزْ(71)

وقوله:

إذا ابنا أب واحد أُلفيا

جواداً وعيراً فلا تعجبِ(72)

فإن الطويل نجيب القريض

أخوه المديد(73) لم ينجب(74)(75)

وهناك أمثلة كثيرة لذلك(76).

ولم يكتف المعري بما التزم به مما لا يلزم في قوافيه من أحرف وحركات، لذلك نجده يلزم نفسه بلزوم آخر، ليثبت تفوقه، ويؤكد تحديه، وهو أن يأتي بقافية تجانس، أو تشابه كلمة سبقتها في [illegible]ه، مثل قوله:

[illegible]نيا عرتني بظلمها

– لعلم العروض والقوافي في اللزوميات شهباً متناثرة هنا وهناك في صفحاته وأبياته.

- *حمل المعري فكرة التحدي في عصره كما في قوله : وإني وإن كنت الأخير زمانه لآتٍ بما لم تستطيعه الأوائل.*

فتمنحنـــي قـــوتي لتأخـــذ قـــوَّتي

ومـــا برحـــت لـــي ألْـــوَةٌ حرجيَّـــةٌ

تصيّر منْ رطْب العضاة أَلُوَّتي(77)

وأراد أيضـاً أن يصـعّب الأمـر لتـزداد قـوة التحدي فجعل القافية تجانس الكلمة الأولى من بيتها، مثل قوله:

أخُوتُ كما خاتت عُقابٌ لو أنني

قَدَرْتُ على أمرٍ فعدٍّ أخوتي(78)

أَبَوْتُكَ يا إثْمي ومن لي بأنني

أَبيتُك فاشكر . لا شكرت . أُبّوتي

وعلى الرغم من أنَّ ما تقدم يمكن أن يدخل في علم البلاغة الذي يسميه (رد العجز على الصدر)(79)، فإنني أنظر إليه هنا من جانب علم القوافي.

وبالإضافة إلى ما تقدم هناك جوانب أخرى للكلف أو التصنع أو التحدي في غير ميدان العروض والقافية تحتاج إلى دراسة في غير هذا البحث.

وهكذا كانت اللزوميات ميداناً للمعري، تحدى فيه الآخرين من قدامى ومعاصرين له، ثم انطلق من ذلك، يصعِّب على نفسه الأمر، ويزيد من كلفه التي ألزم بها نفسه، وكأني به بعد ما انتهى من تحديه الآخر، انتقل إلى تحدي الذات، مثل اللاعب الذي يحاول كسر الرقم القياسي الذي حققه من قبل برقم قياسي آخر. إنه أراد من لزومياته أن تكون شرحاً تطبيقياً لبيته الشهير:

وإنـــي وإن كنـــت الأخيـــر زمانـــه

لآت بمـــا لا تســـتطعه الأوائـــل

ومهما يكن من أمر صواب طريق المعري التي سلكها أو خطئها، فإنه أسهم في رسم طريق في الأدب، شعره ونثره، وتأكيدها، سلكها الشعراء والأدباء من بعده، ولم يكونوا يملكون ما كان يملكه من إمكانات هائلة وصبر عجيب، فأدخلوا الأدب العربي في ميادين مختلفة من التصنع كان لها آثارها في فهم الأدب العربي للابتكار فهماً خاصاً، أوصله فيما بعد إلى نوع من العقم كان أصحابه يظنون إبداعاً.

ومن جهة ثانية، إن ما فعله المعري . من حيث أراد أو لم يُرد، وسواءٌ أوافقناه عليه أم لم نوافقه . في قوافي أشعار لزومياته لدليلٌ ناصعٌ على غنى اللغة العربية ومرونتها وقدرتها على إعطاء الشاعر ما يريد من القوافي لقصائده مهما طالت، ولا تطلب العربية منه حتى تهبه ذلك إلا أن يتقرب منها إخلاصاً وتعلماً، الأمر الذي يغني عن التمرد على القافية وإهمالها ونبذها في الشعر الحديث بحجة صعوبتها، يريد أكثر الداعين إلى ذلك أن يستروا ضعفهم، كما يريد أقلهم بذلك أن يخفوا ما يضمرونه من سوءٍ تجاه الشعر العربي واللغة العربية واتجاهنا نحن العرب.

الهوامش:

(1) الأعلام للزركلي 157/1

(2) الفن ومذاهبه في الشعر العربي /277/ وما بعدها.

(3) سقط الزند 525/2.

(4) أستاذ في جامعة حلب، وعضو مجمع اللغة العربية بدمشق.

(5) مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 77، ج3، ص561.

(6) عصر الدول والإمارات، مصر والشام 655.

(7) المرجع نفسه 662.

(8) الفن ومذاهبه في الشعر العربي 381 . 382.

(9) أميــة بــن أبــي الصــلت، شــاعر جــاهلي، أدرك الإسلام، ولم يسلم (الإعلام 23/2).
(10) لزوم ما لا يلزم 45/1 . 46.
(11) المصدر نفسه 37/1.
(21) لفهم دلالاتها يمكن الرجوع إلى كتب القوافي مثل مختصر القوافي 20 وما بعدها.
(13) مختصر القوافي 28 وما بعدها.
(14) المصدر نفسه 30 وما بعدها.
(15) لزوم ما لا يلزم 16/1 وما بعدها.
(16) المصدر نفسه 37/1 وما بعدها.
(17) المصدر نفسه 43/1 . 44.
(18) أبو العلاء المعري ولزومياته 163.
(19) لزوم ما لا يلزم 36.
(20) القوافي 68 وما بعدها.
(21) لزوم مالا يلزم 37/1 وما بعدها.
(22) المصدر نفسه 16/1.
(23) المصدر نفسه.
(24) المصدر نفسه 32/1.
(25) المصدر نفسه 36/1.
(26) أبو العلاء المعري ولزومياته 166.
(27) لزوم ما لا يلزم 36/1 . 37.
(28) أبو العلاء المعري ولزومياته 167.
(29) لزوم ما لا يلزم 37/1.
(30) اعتمدت في هذا الترتيب على جدول في كتاب (أبو العلاء المعري ولزومياته) ص13، بعدما أدخلت عليه بعض التصويبات.
(31) عبد العزيز بن سرايا الطائي (677 . 750هـ) الأعلام 17/4 . 18.
(32) ديوان الحلي 705 وما بعدها، ولقد درسته في بحث لي منشور في مجلة كلية الآداب، جامعة الإمارات، العدد 6 عام 1990.
(33) سر صناعة الإعراب 573/2 . 729.
(34) الأعشى، ميمون بن قيس، شاعر جاهلي من أصحاب المعلقات (الأعلام 341/7).
(35) طرفة بن العبد، شاعر جاهلي من أصحاب المعلقات (الأعلام 225/3).
(36) النابغة الذبياني، زياد بن معاوية، شاعر جاهلي من أصحاب المعلقات (الأعلام 54/3 . 55).
(37) عمر بن معد يكرب، شاعر مخضرم، توفي عام 21هـ (الأعلام 86/5).
(38) لزوم ما لا يلزم 33/1 . 35.
(39) كُثَيِّر بن عبد الرحمن الخزاعي، يعرف بكثير عَزَّة، شاعر إسلامي، توفي عام 105هـ (الأعلام 219/5).
(40) لزوم ما لا يلزم 32/1.
(41) المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري 344.
(42) لزوم ما لا يلزم 288/2.
(43) المصدر نفسه 367/1.
(44) المصدر نفسه 359/2.
(45) المصدر نفسه 113/1.
(46) المصدر نفسه 33/1.
(47) المصدر نفسه 46/1.
(48) المصدر نفسه 47/1 . 67.
(49) المصدر نفسه.
(50) المصدر نفسه 45/1.
(51) المصدر نفسه.
(52) المصدر نفسه 46/1.
(53) إيقاع الشعر العربي 23 وما بعدها.
(54) انظر على سبيل المثال لزوم ما لا يلزم 523/1 . 534.
(55) الفصول والغايات 131 . 132.
(56) المصدر نفسه 132.
(57) العيون الغامزة 209.
(58) الفصول والغايات 87.
(59) الحاشية الكبرى 66.

(60) منهاج البلغاء 243.

(61) لزوم ما لا يلزم 144/1.

(62) العروض لابن جني 147.

(63) الموسوعة العربية الميسرة 716/1.

(64) لزوم ما لا يلزم 52/1.

(65) القوافي 178.

(66) المصدر نفسه 184.

(67) لزوم ما لا يلزم 29/1.

(68) القوافي 165.

(69) البحر الطويل، تفعيلاته: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن (مكررة) (العروض 59).

(70) البحر البسيط، تفعيلاته: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن (مكررة) العروض 70).

(71) بحر الرجز، تفعيلاته: مستفعلن مستفعلن مستفعلن (مكررة) (العروض 101).

(72) لزوم ما لا يلزم 534/1.

(73) بحر المديد، تفعيلاته: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مكررة) (العروض 64).

(74) أي هما بحران أخوان، لأنهما ينتميان إلى الدائرة العروضية الأولى، دائرة المختلف، ومع ذلك فإن الشعراء أكثروا من النظم على الطويل على نقيض المديد لاختلافهما الموسيقي (إيقاع الشعر العربي 28 . 30، 126 . 130).

(75) لزوم ما لا يلزم 148/1.

(76) انظر على سبيل المثال المصدر السابق 297/1 . 528.

(77) المصدر نفسه 180/1.

(78) المصدر نفسه.

(79) شرح الكافية البديعية 82.

المصادر والمراجع

. أبو العلاء ولزومياته، د/ كمال اليازجي، دار الجيل، بيروت 1988.

ـ الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت 1984.

ـ إيقاع الشعر العربي، دراسة في فلسفة العروض، د/ أحمد فوزي الهيب، دار القلم العربي، حلب 2003.

ـ الحاشية الكبرى على متن الكافي (الإرشاد الشافي)، الدمنهوري، دار إحياء الكتب القديمة، مصر، بلا تاريخ.

ـ ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ.

ـ سر صناعة الإعراب، ابن جني، ت: د/ حسن هنداوي، دار القلم، دمشق 1985.

ـ سقط الزند للمعري، ت: مجموعة من الأساتذة بإشراف د/ طه حسين، دار الكتب، مصر 1945.

ـ شرح الكافية البديعية، الحلي، ت: د/ نسيب نشاوي، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1982.

. العروض، ابن جني، ت: د/ أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت 1987.

ـ عصر الدول والإمارات، مصر والشام، د/ شوقي ضيف، دار المعارف، مصر 1984.

ـ العيون الغامزة على خبايا الرامزة، الدماميني، ت: الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة 1973.

ـ الفصول والغايات، أبو العلاء المعري، ضبطها محمود حسن زناتي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، بلا تاريخ.

ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د/ شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة 1978.

. القوافي، التنوخي، ت: د/ عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر 1978.

. لزوم ما لا يلزم (اللزوميات)، أبو العلاء المعري، ت: د/ كمال اليازجي، دار الجيل، بيروت 1992.

ـ مختصر القوافي، ابن جني، ت: د/ حسن شاذلي فرهود، دار المعارف السعودية، الرياض 1977.

. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ت: د/ محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981.
. المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري، نسخة مصورة عن طبعة مجمع اللغة العربية بدمشق، دار صادر، بيروت 1994.
ـ الموسوعة العربية الميسرة، إشراف محمد شفيق غربال، دار الشعب، مصر 1965.
. مجلة كلية الآداب، جامعة الإمارات العربية المتحدة.
. مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق.

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

يوسف الخطيب

دراسة..فائز العراقي

النقد الموضوعاتي
الأســس والمفاهيم

د.محمد بلوحي - الجزائر

الموضوعاتية كما اصطلح عليها النقاد هي: اتجاه نقدي ظهر كرد فعل للتأثيرات الوجدانية، والتأملات الميتافيزيقية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. والموضوعاتية في النقد تعنى وصف عناصر الأثر بشكل يتفق مع وجوده في العالم الواقعي والخيال.

** إن الخوض في التفصيل في المفاهيم الأساسية للقراءة الموضوعاتية يقتضي منا التعريج على تعريف مركز لمعنى كلمة أدب.*

إن لفظتي Objet Théme في الفرنسية يستوعبان في أصل المعنى نفسه، ولكن الأولى ذات أصل يوناني والثانية ذات أصل لاتيني... فكل ما هو Théme بوصفه موضوع تفكير أو تأمّل أو نظر، هو Objet. وكل ما هو Objet هو Théme لأنه قابل لأن يكون موضوع تفكير أو تأمّل أو نظر.. ولكن Objet تتقابل مع Sujet. ولا تستطيع كلمة Théme أن تحقق هذا التقابل. ومن هنا يبدأ هذا الالتباس في الكلمة العربية "موضوعية" والتي تتضمن المعنيين. ولكن السياق في أغلب الأحيان كفيل بتمييز المراد من هذه الكلمة. فإذا عجز السياق عن توفير هذه الضمانة وضعنا المقابل الفرنسي Objectivité إلى جانب الكلمة العربية "موضوعية" في كل مرّة تعبر فيها عنها، وتركنا الكلمة العربية منفردة من غير مقابلتها الفرنسية حين تعبر عن Thématique وذلك كما فعلنا في الكتاب الذي بين أيدينا. ويبقى استخدام أية كلمة من الكلمات العربية الثلاث "موضوعية . مواضيعية . موضوعاتية" مشروعاً ومعبراً عن موقفنا من اللغة. فإذا طلبنا التكثيف والاقتصاد في اللغة اتجهنا إلى استخدام كلمة "موضوعية" دون أن نرى فيما تثيره من التباس أية عقبة. وكل من يطلع على مفهوم "شكل المضمون" في هذه الدراسة يجد المسوغ الكافي لهذا الموقف. وإذا طلبنا التوسع اللغوي من أجل التحديد والفصل بين المعنيين اتجهنا إلى إحدى الكلمتين "مواضيعية" أو "موضوعاتية" على ما فيهما من ثقل بَين(1)، ومن ثم فادعاء القول الفصل في الترجيح بين أي من المصطلحات الثلاثة فيه من الصعوبة بمكان؛ إلا أننا نجد أن استعمال الاصطلاح الموضوعاتي أو التيمي. استعمله "جين بول ويبر" في معنى خاص، أطلقه على الصورة الملحّة والمتفرّدة والمتواجدة في عمل كاتب ما.

إن الخوض في التفصيل في المفاهيم الأساسية للقراءة الموضوعاتية يقتضي منا التعريج على تعريف مركز لمعنى كلمة "أدب" نظراً للارتباط العضوي بين الموضوعين. فالأدب كما

عرّفه الفيلسوف الإيطالي "بيك دولاميراندول" هو: ((سُلّم ننزل دَرجاته حيناً فنمزّق وحدته بقوة عملاقة، ونفتتها على غرار ما حلّ بجسد "أوزيريس"، ونصعد درجاته حيناً آخر، بكل ما تمنحنا إياه طاقة "أبولون"، نجمع في وحدة جديدة ما تبعثر من أشلاء أوزيريس)) (2)، أوليس لنا أن نستخلص من جملة ما يمكن استخلاصه من التحديد السابق للأدب أنّ أبولون في علاقته بأوزيريس إنما يمثل علاقة الناقد بالشاعر؟.

إن البداية في طرق أيّ موضوع تأتي من هذا الموضوع ذاته لتتوزع إلى فروعه، باعتبار أننا إذا أردنا أن نستمد من الكل "Le tout" نمطاً للحياة جديداً مبتكراً فيه الأصالة والجدة، فعلينا أن نبصر هذا الكل في أصغر الأشكال فيه، ومن ثم ندرك أن الانطلاق من الجزئي إلى الكلي هو المفضي إلى الحقيقة؛ وتالياً فإن النقد الموضوعاتي لا يهتم بالمجال التاريخي الذي أثّر في المبدع، بل يدرس النّص من خلال علاقاته الدّاخلية.

وهذا المسعى هو الذي تحاول القراءة الموضوعاتية أن تؤسس له قناعة منها هذا النمط من الطرح الذي تتبناه القراءة الموضوعاتية يسعى في مقاربته للعمل الأدبي إلى الكشف عن بنيته التي تعبر عنها بعض الثوابت الشكلية والأنماط البلاغية المشكلة لمظاهر أسلوبية بارزة ومن وراء هذه الأشكال تهدف القراءة الموضوعاتية إلى اكتشاف البنية العميقة للخيال المبدع؛ الخيال المادي الذي لا يعني به المادة بقدر ما هو تصوير للمادة في الفكر، ينضاف إليه الوعي الذي يتقابل مع الشيء.

تعتقد القراءة الموضوعاتية أن الموضوعات والصور التي يصفها هذا المبدع أو ذاك إنّما توجد منذ بواكيره، وعلى القراءة التقاط هذه الموضوعات وتلك الصّور من ينابيعها لكي تحدد الجغرافية الأسطورية عند هذا المبدع أو ذاك؛ ومن ثَم لا بد من متابعة هذه الموضوعات، ومراقبة تطوراتها أو تلاشيها في النص، وبذلك تسعى القراءة الموضوعاتية إلى الوقوف على "الفعل البدئي" في النص الذي ماهيته تكمن في إعادة الصور إلى العنصر الأصلي الذي تنتمي إليه النصوص الإبداعية، وهذا ما يبين لنا مدى التواصل الكلي بين المنهجين: الموضوعاتي والنفسي.

تختلف مضامين الأعمال الأدبية في أهميتها، وما دام الموضوع يتجسّد ضمن مسارات العمل الأدبي شعراً كان أم نثراً، فذلك إنما يجسّد رغبة هذا الأديب في هذا الشيء، واهتمامه الكبير به، ولعلّه يوحي بمصداقية هذا الموضوع في خضمّ هذا الكم الهائل من المفردات، وكأن الأجزاء جميعها تجتمع إلى هذا الموضوع، وتسيل مجاريها منه، فتصير الألفاظ والعبارات عبارة عن أعضاء جسد الإنسان، فكلما تخلّف عضو أو نقص، نقص معه المراد أو المحتوى، الذي يشكل ذلك التفرّد الفكري الذي يأخذ عقل المبدع إلى حيثياته الدّفينة.

لاحت في أفق النقد الغربي المعالم الأولى للموضوعاتية البنيوية الذي مثل كل من: بيديي وبارت وغريماس وجون بيار ريشار بفرنسا... وغيرهم الرواد الأوائل الذين أسسوا لها، معتقدين أن الطرح الذي تحمله الموضوعاتية البنيوية يكمن في أنها ((مكان لتأسيس مركز ثقل (فهو مركز خطورة العمل) أي المكان الذي يشرحه القرار المتزن للناقد، أي أن النقد الموضوعاتي: يعالج تحت غلاف البنية، قضية "الوعي الاختزالي"(3)؛ ومن ثم ندرك أن النقد الموضوعاتي مهمته مهمة مؤسسة ومركزية، إذ أن استمرارية العمل الأدبي وتواصله وتطوره مرتبط بالمحافظة على النواة

**** تعتقد القراءة الموضوعاتية؛ أن الموضوعات والصور التي يصفها هذا المبدع أو ذاك إنما توجد منذ بواكيره، وعلى القراءة التقاط هذه الموضوعات، وتلك الصور من ينابيعها كي تحدد الجغرافية الأسطورية عند هذا المبدع أو ذاك، ومن ثم لا بد من متابعة هذه الموضوعات ومراقبة تطورها أو تلاشيها في النص.***

الأصلية لهذا العمل والتي تعبر عن الوعي الاختزال؛ ومن ثم كان الموضوعاتي مكاناً لتأسيس مركز ثقل ومركز خطورة العمل الإبداعي.

أسست القراءة الموضوعاتية في صلتها بالمنهج النفسي انطلاقاً من بعض الأعمال النقدية، وبخاصة في المقاربة التي قام بها باشلار "شاعرية الحلم"، وفيها تقصٍ علمي رصين لمعرفة المعرفة، وملاحقة فينومينولوجيا الأشياء والكلمات، فأدخل الأستمولوجيا في حلقة العلوم الإنسانية، مع التوظيف الواعي للتحليل النفسي للمعرفة الموضوعية، وقد جسد أطروحاته هذه بشكل واع في كتابه " La formation de l'esprit scientifique"(4)؛ إذ يختار باشلار الفينومينولوجيا لمعالجة الصورة المحببة إلينا بنظرة جديدة تجعله لا يعرف هل يتذكر هذه الصورة أم يتخيلها؟. ومن هنا تبرز ما أسماه باشلار بـ "المقصدية الشاعرية". وفي الجانب المقابل يأتي جورج بولي باعتماده عنصري: الفضاء والزمن. ويتجلى هذا من خلال دراسة حول الزمان الإنساني 1950 والفضاء البروستي 1963.

أسست القراءة الموضوعاتية في صلتها بالمنهج النفسي انطلاقاً من بعض الأعمال النقدية، وبخاصة في المقاربة التي قام بها باشلار "شاعرية الحلم".

بينما يُموضع ستاروبنسكي تحاليله داخل أعماق تفترض معرفة جيّدة بالنظريات الفرويدية، إذ يصبح الخفيُّ هو الوجه الآخر للظهور والحضور، وتصبح سلطة الغياب سلطة الأشياء الواقع، تشير إلى فضاء سحري لانسياق نظرتنا وراء فراغ يتشكل في الشيء المغري، واعتمد ستاروبنسكي على "النظرة" ضمن أعمال روسو وكورني وراسين في استيعاب الأعمال التي طبّقها فرويد على النقد الأدبي باعتبار أن النظرة تعبير عن كثافة الرّغبة.

يمكن القول أن فكرة "الوعي المختزل" التي أتى بها باشلار، قد يصعب إدراكها ما دام الإدراك يحتاج إلى معرفة حالة المدرك، بيد أنّ تلك الأدوات الإجرائية والعلوم المعرفية التي استند عليها باشلار قد تكشف النقاب عن تلك الحقائق المكنونة في ما وراء السطور، والتي تعني في واقع الأمر ذلك المراد الذي يأبى إلا أن يختزن ويختزل في فوانيس الكلام؛ وبذلك يمكن القول أنّ الاقتراب من الوعي الخفي، هيّأ له أصحاب المنهج الموضوعاتي الظروف المواتية؛ من أجل سبر أغواره، ومعرفة كنهه من خلال: الفينومينولوجية، علم النفس، الأنثروبولوجيا، البنيوية، اللسانيات.

يأتي إدمون هوسول . ومن خلال هذا التزاوج الذي لمسناه بين الموضوعية والتحليل النفسي . بفلسفته "الظواهرية" هذه الأخيرة التي تفصل بين المنطقي "La logique" والنفساني "Psychologique". والشيء عند هيوم يتحدّد بحسيّته، بينما يتحدّد عند هوسول بمماثلته لنفسه عدَدِياً في ظهوراته المتعدّدة على الوعي وفي ذلك يقول هوسول: ((كلّ وعي هو وعي بشيء ما))(5)، فالوعي عند هوسول هو وعي الذات بموضوعها، وتوجّه الذات نحو الشيء الذي تريد أن تعيه هو ما نسميه بـ "القصدية"؛ إذاً: فكل ما يتجه نحو القصد يُصبح موضوعاً للوعي فالوعي الهوسولي هو وعي الذات بالموضوع؛ وهذا ما دفع هوسول إلى التمييز بين نوعين من الأنا:

1. الأنا النفساني الذي يهتم بالعالم والتجربة.
2. الأنا المتسامي: يتفرج على العالم دون أيّة مصلحة.

يأتي . هنا . مبدأ "الاختزال" La véduction، الذي يبعد كل ما هو تجريبي للوصول إلى الجواهر، والوصول إلى الجوهر "Les essences" ووصفه، هو الذي تأثر به ريتشار واعتمده في تعامله مع النصوص الإبداعية، فالوصف أحد أهم المفاتيح لاستيعاب المنهج الموضوعي.

الظواهر عند هوسول هي الوصف النفساني المحض لأفعال الفكر التي نصل عن طريقها إلى الأشياء المنطقية؛ أما الوصف النفساني فهو "الأنا" المهتم بالعالم الخارجي؛ وأما أفعال الفكر فهي الوعي التجريبي الذي لا يتبقى منه في عملية الاختزال إلا القصدية؛ وأما الأشياء المنطقية فهي المفاهيم التي تعيش مع الأنا المتسامي. ويمكن أن أمثل للظاهراتية بالشكل التالي:

الأنا النفساني ↓ يهتم بالعالم والتجربة

الأنا المتسامي ↓ يهتم بالتفرج على العالم دون أية مصلحة

الاختزال

↓

إبعاد كل ما هو زائف للوصول إلى الحقيقة

↓

القصدية

↓

المراقبة، الوصف، التوجيه

تهتم الظاهراتية . انطلاقاً مما سبق . بالظواهر التي يتجلى فيها الواقع من أجل الوصول إلى الجوهر فمثلاً: اللون الأبيض ليس وقفاً على الثلج، ولكننا نلمحه في القطن وأوراق الكتاب والزبدة وغيرها كثير: فاللغة تأتي لتعبّر عن هذا اللون بالمفردات الخاصة بها.

فتلك المفردات هي:← مظاهر تتجلى في جوهر ← واحد هو: "الأبيض".

وهذا شأن الظواهر في أنها تبحث عبر المظاهر للوصول إلى الجواهر؛ وطريقتها هي الوصف ومبدؤها الاختزال.

تستفيد القراءة الموضوعاتية من الظواهرية بما تحمله من بنية تعدّدية، وعليه فالدّراسة الموضوعاتية تتجه نحو دراسة الظُّهورات المتعدّدة للموضوع الواحد من أجل الوصول إلى البنية الشفافة في النهاية "البنية المفهومية"، ومعرفة الابنية الكلية التي يمتد في معناها النص تفضي بنا إلى ما يسمى بالموضوع.

انطلق فان ديجك . من هذا المنطلق . في نظريته في كون المعنى الإجمالي هو في النص ما يطلق عليه باسم: الموضوع " Théme ou Sujet" ويتضح المفهوم النظري الذي سيستعمل لوصف هذا المعنى الإجمالي، أي مفهوم الموضوع المسيطر على النص، أو الممتد عقب وحداته، ومن هنا يطلق فان ديجك بـ: "البنية الكبرى الدلالية" (Macrostructure).

والبنية الكبرى . على حسب فان ديجك . تتكون من قضايا، وهي إضافة إلى ذلك تعرض

***** مفهوم البنية الكبرى هو مفهوم نسبي، فالقضية ليست أبداً بحدّ ذاتها قضية كبيرة؛ إنما هي كذلك دوماً بالنسبة إلى القضايا الصغيرة.*

الوقائع على مستوى "أعلى" و"أكثر تجريحاً" "أعم" أو "أشمل". فمثلاً قولنا: "ذهبت إلى المحطة" "اشتريت تذكرة" "توجّهت إلى ساحة المحطّة" "ركبت في القطار". فيمكن وصف هذا الحدث على مستوى أعم بواسطة القضية التالية: "قمت برحلة في القطار".

تتغير البنية الكبرى من شخص إلى آخر، لكن بالرغم من ذلك فسوف يظهر من التفسير الإجمالي لأحد النصوص وجود توافق كبير نسبياً بين مستعملي اللغة، فتكون البنى الكبرى ذات اختلاف جزئي من شخص لآخر غير أنّ مبادئ تكونها هي ذاتها؛ وترتبط البنية الكبرى بالقضايا المعبّر عنها بجمل النص بواسطة ما يسمى: القواعد الكبرى (Macrorégles). فهذه القواعد تحدّد ما هو الأكثر جوهرية في مضمون نص متناول ككل، ومن ثم نجد أن القواعد الكبرى تلغي بعض التفاصيل وتقصر تفاصيل النصوص على الأساس؛ إذ قد نلخّص الصفحة الأولى لرواية ما بقضية واحدة، كما يمكن أن نلخص .كذلك . القضايا الكبيرة المكوّنة من صفحة إلى أخرى ومن فصل إلى آخر، ومن ثم تتحوّل بدورها بواسطة القواعد الكبرى إلى قضايا كبيرة: "أعلى مرتبة". وتبعاً لذلك يمكننا التمييز بين موضوع مقطع ما وموضوع فصل ما أو رواية كاملة؛ والبنية الكبرى لرواية متناولة بكاملها تسمّى عادة "عبرة العمل الإبداعي".

** علاقة الدال بالمدلول يطرحها البعض على مستوى الصورة والمعنى، والبعض الآخر على مستوى الحرف والفكر، وآخرون على مستوى دلالي وهو مستوى العلاقة بين الدال والمدلول، وفهم من يطرحها على مستوى لغوي، يميز فيه بين التركيب لسلسلة تآليفه.*

تبنى هذه العملية على قواعد كبرى يمكن تحديدها في ما يأتي:

1. **الحذف أو الاختيار:** تحذف من متتالية قضايا جميع القضايا، التي ليست شرطاً لتفسير القضايا اللاحقة في النص أو: اختيار القضايا التي هي شروط تفسيرية.
2. **التعميم:** استبدال متتالية قضايا بالقضية التي تنطوي عليها كل واحدة من قضايا المتتالية مثلاً: مريم تلعب بالحبل، يوسف يلعب بالكرة، سعيد يلعب بالدمية... ← الأولاد يلعبون بألعابهم.
3. **التركيب:** استبدال متتالية قضايا بقضية تحيل إجمالاً إلى الحدث ذاته الذي تحيل إليه قضايا المتتالية برمّتها. وعلى سبيل التوضيح، يمكننا أن نكرّر هنا مثل الرحلة في القطار المعطى أعلاه.

هذه القواعد المعروضة بصورة مبسّطة تماماً، لا يمكن أن تعمل إلاّ على أساس معرفتنا للعالم؛ ذلك أنه لو لم نكن نعرف أنّ الرحلة في القطار تقتضي الذهاب إلى المحطة وشراء تذكرة لما أمكننا استبدال كل التفاصيل بفكرة "رحلة في قطار".

مما سبق ندرك أنّ مفهوم البنية الكبرى هو مفهوم نسبي، فالقضية ليست أبداً بحدّ ذاتها قضية كبيرة. إنما هي كذلك دوماً بالنسبة إلى القضايا "الصغيرة" التي تشتق منها بواسطة قواعد كبرى؛ هذا يعني أنّ القضية ذاتها يمكن أن تكون قضية كبيرة في نص ما وقضية صغيرة في نص آخر؛ وغالباً ما يذكر موضوع النّص في النّص عينه؛ في هذه الحالة يعبّر عن قضية كبيرة مباشرة في النص بواسطة جملة موضوعية " Phrase thématique".

إن الخيوط التي شكلت المناخ الثقافي للموضوعاتية. إنما يتجلى في وجودية سارتر، التي استطاعت في الخمسينات إعادة تحديد المواقف اتجاه الإنسان والوجود واللغة والأدب؛ كما أنّ وجودية سارتر سبقت بفترة زمنية فلسفة الظواهر أو ما عرفت بـ "الظاهراتية" "Phenomenology"، لإحداث تأثيرات ملموسة في المناخ الفكري الغربي؛ بحيث ((طوّر أتباع الفلسفة الظاهراتية، خاصة أعضاء مدرسة جنيف

النقدية، نظرية أدبية تقول بأن الأدب شكل من أشكال الوعي، أمّا النقد فهو عملية شفافية متبادلة بين وعيين: وعي المؤلف المبدع ووعي الناقد الذي يجب أن يخلي ذهنه تماماً من صفاته الشخصية حتى يتحقق الالتقاء التام مع وعي المؤلّف... لقد كانت نقطة الانطلاق الحقيقية للظاهراتية أنّ الفكر الإنساني قد وصل في مطلع القرن العشرين إلى طريق مسدود، بعد أن تجاهلت العلوم دور الذات المدركة وتأثيرها في معرفتنا بالعالم، وفي نفس الوقت فإن الانهماك في الدّراسات النفسية قد يؤدي إلى درجة من الذاتية غير مرغوب فيها. ومن ثمّ أراد هوسول بأن تصبح الظاهراتية عِلماً للوعي يصف عمليات التأثير المتبادل بين الذات والعالم))(6)، وهذا ما أحدث نوعاً من التوازن في ظاهراتية هوسول بتوازن دقيق بين مثالية كانط التي ترفض كل ما هو خارج العقل، وبين تجريبية العلم التي تجاهلت دور الذات المدركة في معرفة العالم أو إدراكه؛ وفي خضمّ هذا التوازن الذي ينادي به هوسول يطور بعض تلامذته مثل: رومان إنجاردن فكراً مماثلاً، عند حديثهم عن طبيعة الأدب، فهم يرفضون النظر إلى النص الأدبي باعتباره شيئاً مثالياً صرفاً أو كياناً مادياً خالصاً ويقترحون بديلاً ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره شيئاً أو موضوعاً مقصوداً.

الأسس الكبرى للموضوعاتية:

1ـ الموضوع: يتحدد مفهوم الموضوع كأساس جوهري في بلورة الرؤية الأساسية للموضوعاتية من أنه مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد، والنقطة المهمة في هذا المبدأ، تكمن في تلك القرابة السرية في ذلك التطابق الخفي والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة... الموضوع وحدة من وحدات المعنى وحدة حسيّة أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما. كما أنها مشهود لها بأن تسمح، انطلاقاً منها وبنوع من التوسّع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي، ببسط العالم الخاص لهذا الكتاب، بينما القاموس المختص في علم اللغة الفرنسي يحدد الموضوع بربطه مع الجذر اللغوي La racine، فالموضوع هو الجذر اللغوي بعد أن تنضاف إليه الحركات التي تجعل منه معنى))(7). فمثلاً في العربية نقول إن الجذر اللغوي "ك. ب. ت" عبارة عن أصوات "Des phonémes" لا معنى لها ما لم توضع عليها الحركات، فإذا حركتها كها بالفتحات أعطت فعلاً ماضياً، وإذا حركت أولها بالضم وثانيها بالكسر، أعطت ماضياً مجهولاً، فالمعنى يرتبط في الجذر بالحركات التي تحدّده.

أمّا القاموس الفرنسي "La land" يعطي تحديدين للموضوع، في الأول يظهر الموضوع على أنّه مسألة معروضة للتأمل أو التطوير أو النقاش؛ أمّا في الثاني نرى مقاربة مع جانب التطوير الذي رأيناه في التحديد الأول. واعتماداً على هذه المقاربة يصبح الموضوع ما يوجّه تطويراً عضوياً دون ادعاء بتحديده مسبقاً بشكل كلي. إنه يوجه ولكنه يقبل الصيغ العديدة التي يمكن أن يأخذها هذا التصوير العضوي تبعاً للظروف أو تبعاً لما يمكن أن يصيبه من إجهاض في بعض جوانبه.

وفيما يخص الموضوعات التي تُعاود نفسها في العمل الإبداعي تكوّن ما يسمى بالاطّرادية وتقوم بمهمّة تنسيق الحياة الخفية

**** تبدأ الموضوعاتية البنوية من الفصل بين المعجمي والأدبي، بحيث تعمد القراءة الموضوعاتية البنيوية إلى مقاربة العمل الإبداعي بعملية العد، الجرد الشامل لكل المعجم الإفرادي للعمل الإبداعي، اعتماداً على العناصر المتواترة، والقليلة التواتر.***

في العمل الإبداعي، وفي هذا يقول ريشار من أن الاطرادية هي: ((المقياس Le critére في تحديد الموضوعات...))(8)، والتي تعطي الصبغة الأساسية للموضوع.

4ـ المعنى: لفهم المعنى لا بد من وصفه وصفاً شاملاً يسمى بالجرد والتنضيد: Inventaire ou Repértoire وهذه الآليات تعمل على تصنيف عناصر المدلول في العمل الأدبي، ومن ثمّ يرتسم في مشهد إدراكي وخيالي فريد؛ والهدف من هذا المنهج هو اكتشاف الفرادة "La singularité" في العمل الأدبي، وتميّزه عن غيره، ومن أجل فهم المعنى أكثر لا بد من وضعه ضمن مقولات Catégories المسمى في العربية (سلسلة الأمثال)، لأن أي شيء يخدم المعنى يسمى مقولة، ولو كان الشاعر يعتمد على العمق في قاعدته فهذا الأخير يسمى مقولة؛ والموضوع بمثابة سلسلة أمثال لغوية، هذه الأخيرة تحوي داخلها أنواع الترسيمات، تؤلّف مع بعضها مجموعة مقولاتية واحدة.

- إن التناول النقدي لمفهوم الخيال يقوم مرتكزاً بالدرجة الأولى على الخيال العلائقي.

3ـ الحسية: يتشكل الوعي الحسي اتجاه العمل الإبداعي عبر مراحله المعقدة كتشكل صورة الطفل الوليد، ومن ثم ((إذا أردنا أن ندرك هذا الوعي الحسي اتجاه الإبداع كان في وسعنا أن نتمثله عبر صورة الطفل الوليد... ففي المرحلة الجينية لا تعرف الأم شيئاً عن جنينها. إنها شبيهة بالشاعر الذي تختمر العملية الإبداعية في شعوره وإحساسه حتى تعبّر عن نفسها في كلمات مسطورة. ولا أحد هنا يعرف ما الذي يجري في داخله من تفاعلات. فكل تفاعل منها يعبر عن مرحلة من مراحل الخلق حتى يكتمل الخلق بصورته النهائية))(9). وكلما توغل المبدع في بحثه انبثقت أمام عينيه مجموعة من المتناقضات الحسية مما يفضي في النهاية إلى مفهوم التوازن.

4. الخيال: لما كانت كل مقولة تقوم بوظيفتها من خلال علاقتها بالأخرى، كان التناول النقدي لمفهوم الخيال يقوم مرتكزاً بالدرجة الأولى على الخيال العلائقي Imagination Relationnelle، ومن هنا تبرز نقاط التقاطع. وعليه تنتج لنا هاهنا علاقة في الخيال. ثم علاقة الخيال بالحسية. ثم الحسية بالمعنى. ثم المعنى بالموضوع.

5ـ العلاقة: لا بد هنا من الإشارة إلى ظهورات الموضوع لأنّ كلّ ظهور يُعد لباساً للمعنى، فظهورات المعنى تُصدي في اتجاه بعضها؛ وهذه الأصداء التي تثيرها المعاني تلتقي مع بعضها في علاقة عديدة، ومن أنواع العلاقات التي تربط بين المعاني، العلاقات الجدلية والمنطبقة والخيطية والشبكية. وذلك ما يمكن وصفه التمفصل وبذور الالتقاء.

6ـ التجانس: تأتي الموضوعات لتعزّز مفهوم التجانس في العمل الإبداعي، فالموضوعات تتشكل من أفكار فرعية تلتقي فيما بينها لتشكل الموضوع الأساس، وفي إطار الموضوعات الأساسية تتحرك الأنواع الفرعية، بما يشكل موضوعاً قوياً يجمع ما لا حصر له من الخصوصيات.

7. الدّال والمدلول: علاقة الدال بالمدلول يطرحها البعض على مستوى الصورة والمعنى والبعض الآخر على مستوى الحرف والفكر، وآخرون على مستوى دلالي وهو مستوى العلاقة بين الدال والمدلول ومنهم من يطرحها على مستوى لغوي، يميز فيه بين التركيب لسلسلة تأليفية، والتراكيب كسلسلة أمثالية وأصحاب مدرسة القواعد التأويلية

والتحويلية يطرحون القضية على مستوى البنية السطحية والبنية العميقة، فالقراءة الموضوعية تنطلق أساساً من قاعدة المدلول، ولكنها لا تغفل الدال إذا كاني يخدم نوعية التحليل الموضوعي ومطامحه؛ وهنا يتجلى فهم الدّال بين الشكلانيين والموضوعاتيين، حيث أن الموضوعاتيين يرون أن الدال محدود باتجاه العالم الأدبي الموصوف(10).

8ـ شكل المضمون: مصطلح شكل المضمون ابتدعه العالم اللغوي الدانماركي لوي هيلمسلف 1899ــ 1965، حيث كان مصطلح الشكل عند دوسوسير مرادفاً لمصطلح البنية Structure ومقابلاً لمصطلح المادة: Substance فمثلاً في اللغة العربية يختص جمع المذكر السالم المخاطب بالضمير "أنتم"، وجمع المؤنث المخاطب "أنتن" ويختص المثنى مذكراً ومؤنثاً بالضمير "أنتما". نجد الفرنسية تلتقي بضمير واحد يغطي كل هذه الضمائر وهو: Vous(11)؛ فبحوث لوي هيلمسلف تنطلق من كون أنه لا يوجد تطابق تبادل بين مستوى التعبير ومستوى المضمون، الأمر الذي جعله يبحث عن الكيفية التي بواسطتها يتم بناء شكل المضمون.

9. البنية: إن القراءة الموضوعاتية تجعل المقاربة تتساءل عن البنى الخاصة التي تمثل الحضور الإبداعي إزاء الأشياء؛ فالبحث الموضوعاتي هو بحث عن البنية المميزة للعمل الإبداعي؛ وهي الرؤيا التي توحد مضمارية المشهد الأدبي، وبذلك تبحث القراءة الموضوعاتية من أجل الوصول إلى البنية عبر نقاط اللاتجانس من أجل اكتشاف التجانس.

10ـ العمق: ويقصد به أن المعاني الحقيقية هي المعاني التي لا تقال في المعاني الظاهرة أو كما عبر عنها ملارميه أن الكلام الحقيقي هو ما لا يقال في الكلام(12)، ومن ثم ندرك أنه كلما زاد النص الإبداعي غموضاً كلما زاد الناقد توغلاً في القراءة حتى يثبت ويقبض على أمشاج النص.

11ـ المشروع: فالمشروع لا يوجد خارج العمل الأدبي، إنه معاصر له بدقة متناهية، إنه يولد ويكتمل في الكتابة، في الاحتكاك بالتجربة واللغة. وتتضح الأنا . في نظر ريشار . في المؤلف لا المؤلف(13).

12ـ المحالة: إن حقيقة كل شاعر مسجلة في قصائده أكثر مما هي مسجلة في حديثه عن شعره. وهنا يضعنا ريشار أمام مفهوم "النصية" أو مفهوم "المحالة" الذي يشع في اتجاه كل المفاهيم الأخرى في النقد الموضوعي(14)، فالناقد ينطلق من النص الإبداعي ويعود إليه، إنه يحل فيه ويعيد بناءه حتى يستقر على النحو الذي يرضيه.

– حقيقة كل شاعر مسجلة في قصائده أكثر مما هي مسجلة في حديثه عن شعره.

بين الموضوعاتية والموضوعاتية البنيوية:

تبدأ الموضوعاتية البنيوية من الفصل بين المعجمي والأدبي، بحيث تعمد القراءة الموضوعاتية البنيوية إلى مقاربة العمل الإبداعي بعملية العد الجرد الشامل لكل المعجم الإفرادي للعمل الإبداعي، اعتماداً على العناصر المتواترة والقليلة التواتر، وحساب التواتر اللفظي يفضي إلى الموضوع الرئيس. هذا الأخير هو الذي تتفوق مفردات عائلته اللغوية من الناحية العددية على مفردات العائلات اللغوية الأخرى.

أما القراءة الموضوعاتية فمقاربة العمل الإبداعي عندها يكون بشكل حر، بينما الموضوعية البنيوية لا نستطيع الدخول إليها إلا من مدخل إجباري، وتالياً منطلق المقاربة البنيوية

الموضوع الرئيسي المحدد بالعائلة اللغوية الأكثر تواتراً، لكنها في المقاربة الموضوعاتية حرة لأنها غير محددة، وهذه الحرية هي التي تشكل عنصر الإبداع الساحر والذي تهمله الموضوعاتية البنيوية بتركيزها على الجانب الألسني في العمل الإبداعي..

وهذا ما يجعل شبكة العلاقات عند الموضوعاتية البنيوية مستقرة وثابتة ونهائية، بينما عند الموضوعاتية متغيرة بتغير الأدوات الإجرائية التي يستعملها الناقد والرؤية التي يلج منها في مقاربته للعمل الإبداعي، وهذا ما يجعل الموضوعاتية البنيوية تقع في الانتقائية في المواضيع، فبدل من أن تفرض الموضوعات نفسها على الناقد نجده يفرضها هو، وهذا يؤدي أيضاً إلى اختلاف بنية العمل الإبداعي المدروس بدلاً من اكتشافها.

تقوم الموضوعاتية على مبدأ تصنيف عناصر العمل الأدبي من أجل ربطها ببعضها، بينما تقوم الموضوعاتية البنيوية على أساس التصنيف من أجل توليدها من بعضها، فالتصنيف في الموضوعية تصنيف الربط، بينما هو في الموضوعية البنيوية تصنيف التوليد والتوليد أقوى أنواع الربط.

– *تقوم الموضوعاتية على مبدأ تصنيف العمل الأدبي بغية ربطها ببعضها.*

ترتكز الموضوعاتية البنيوية على تتبع الفعل حضور المحرك "Le verbe moteur" الذي يشكل أساس الديناميكية التي تحرك علاقة المبدع بموضوع إبداعه، بينما نجد أن الموضوعاتية لا تهتم بذلك في مقاربتها.

بين الموضوعاتية والتحليل النفسي:

يعمل النقد الموضوعاتي من أجل الكشف عن معنى الرغبة الدفينة عن اختيار المبدع لموضوع دون موضوع آخر ليجعل منه مادة لإبداعه، والكشف عن الرغبة هو من صميم التحليل النفسي، كما يستوجب دراية عميقة بالعلاقة القوية بين التحليل النفسي وعلم الدلالة؛ نلحظ أن التقارب الكبير بين النقد الموضوعاتي والتحليل النفسي وذلك من خلال استعمال المقاربة الموضوعاتية قاموساً نفسياً من مثل: وساوس Obsession وهذيان: Delire، حلم: Rêve، رغبة: Desir، طوابق الوعي: Etage de la concience والمعنى الظاهري والمعنى الخفي: "Le sens manifeste et les sens latent"؛ ولذلك نجد أن النقد الموضوعي لا يعمل على مستوى الوعي، ولا على مستوى اللاوعي وإنما على مستوى ما قبل الوعي.

يوجد مستوى ما قبل الوعي " Le préconscient" بين نظام اللاوعي، وهو ينفصل عن الأول بالرقابة التي تغلق طريق ما قبل الوعي والوعي في وجه المضامين اللاواعية، وينفصل عن الثاني في أنه يتحكم بطرق الوصول إليه، ويخضع فرويد طريق العبور مما قبل الوعي إلى الوعي لرقابة ثانية، وأن الرقابة الثانية لا تعمل على اصطفاء الأشكال التي تعبر عن طريقها، ولكنها تساهم في تغير هذه الأشكال، فوظيفتها تكمن في أنها تحول دون وصول الهموم المقلقة إلى الوعي؛ ويتميز نظام ما قبل الوعي عن نظام اللاوعي في أمرين: الأول هو شكل الطاقة، حيث هو مقيد في نظام ما قبل الوعي وحر في نظام

اللاوعي، والثاني وهو أن العملية التي تجري في نظام ما قبل الوعي هي العملية الثانوية بينما هي العملية الأولية في نظام اللاوعي؛ ولكن هذا التمييز ليس صارماً مما يدفع فرويد إلى تمييز آخر يقوم على أساس أن التصورات ما قبل الوعي ترتبط باللغة بصور الكلمات.

تناول النقد الموضوعاتي قضية ما قبل الوعي على مستوى العلاقة بين الموضوع " Le théme" والهوام "Le fantasme" يكون فيه الموضوع سيناريو خيالي فيه المتخيل حاضراً، وتصور صورة مشوهة لتحقيق رغبة لا واعية، ومن ثم يتداخل المنهج الموضوعاتي مع التحليل النفسي في أن المقاربة في كليهما تعمل من أجل إحضار المعنى إلى النص، أو ما يمكن تسميته بتضخيم المعنى، فكلتا القراءتين مضخمة للمعنى، محاولة الوقوف على أغوار النص ومعانيه العميقة.

استطاعت القراءة الموضوعاتية من خلال ما بسطته من مفاهيم وأسس أن تؤسس لمنهج نقدي تحسس الجوانب ذات الطابع الموضوعاتي في النصوص الإبداعية، وحاول أن يقف على جوانبها الأصيلة في عملية التكوين الإبداعي، سواء أكان ذلك من خلال تتبع المضامين الرئيسة للعمل الإبداعي أم الجوانب البنائية ذات الطابع النسقي، مستعيناً بذلك بجملة من الأدوات الإجرائية والمقولات الكبرى التي أسست للطرح الذي تبنته القراءة الموضوعاتية كقراءة أثبتت نفسها في الحقل النقدي العالمي.

**

الإحالات:

(1) *ينظر عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي . نظرية وتطبيق . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت . ط1/ 1990. ص: 37-38.*

(2) *المرجع السابق: ص 7.*

(3) *ينظر سعيد علوش: النقد الموضوعاتي . شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع . الرباط . 1989. ص: 19.*

(4) *ينظر المرجع السابق . ص: 24.*

(5) *عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي . نظرية وتطبيق . ص: 30.*

(6) *عبد العزيز حمود: المرايا المحدبة . من البنيوية إلى التفكيك . عالم المعرفة . الكويت . ص: 150.*

(7) *عبد الكريم: المنهج الموضوعي . نظرية وتطبيق . ص: 39، 40.*

(8) *نفسه . ص: 41.*

(9) *نفسه ص: 54، 55.*

(10) *نفسه . ص: 79.*

(11) *ينظر نفسه ص: 84.*

(12) *نفسه: ص: 94 وما بعدها .*

(13) *نفسه . ص: 94 وما بعدها .*

(14) *نفسه . ص: 99 وما بعدها .*

□□□

علاقة الشعر بالأسطورة
قراءة
في المكونات والأصول

د.كاملي بلحاج- الجزائر

1-الفن والسحر:

إن أهم شيء يعنى به البحث في حقل نظرية الأدب أو تاريخ الفن، نشأته ووظيفته وتشكيل صوره ورموزه. وبما أن الشعر يعد من بين أولى النشاطات الفنية للعقلية البشرية(1)، فإن البحث في أصول الفن ومصادره هو نفسه البحث عن بدايات الشعر ومكوّناته. ولن يتأتى هذا البحث على الوجه الصحيح ما لم يتجه في اعتقادنا صوب ميادين علوم الإنسان (الأنثروبولوجيا) والأساطير (الميثولوجيا) وعلم الشعوب والحضارات (الإثنولوجيا) ممثلة فيما تجمع لدى الباحثين في هذه الحقول من نتائج وآثار تدل دلالة واضحة على أن الفن (الشعر) نشأ نشأة دينية من خلال الطقوس والشعائر التعبدية القديمة.

****تذكر بعض النتائج أن الفن – عند نشأته- كان ضرباً من السحر والممارسة الطقوسية الكلامية التي تستهدف أغراضاً سحرية (اجتماعية واقتصادية) مباشرة، ونادراً ما تستهدف أغراضاً جمالية.***

تذكر بعض هذه النتائج أن الفن، عند نشأته، كان ضرباً من السحر (2) والممارسة الطقوسية الكلامية التي تستهدف أغراضاً سحرية (اجتماعية واقتصادية) مباشرة، ونادراً ما تستهدف أغراضاً جمالية لأن ((الغرض من النظرة السحرية ومن النظرة الفنية كان واحداً في الحياة البدائية))(3). ومن ثمّ فإنه من الصعوبة بمكان التمييز بين ما هو نفعي وما هو فني عند الإنسان البدائي الذي كان يفعل كل شيء لأجل هدف معين ضماناً لحياته وعيشه.

وهذا ما تؤكده النقوش والرسومات القديمة، التي هي برمتها حيوانية تقريباً، والتي يذهب الافتراض إلى القول إن البدائيين كانوا يعتقدون أنه في حال تجسيدهم للحيوان، إنما يكتسبون قوة السيطرة عليه، ولم يكن التمثيل التصويري لديهم إلا استباقاً للنتيجة المطلوبة، فالفنان القديم عندما كان يرسم حيواناً على صخرة أو داخل معبد أو كهف، كان ينتج حيواناً حقيقياً، ذلك أن عالم الخيال والصور ومجال الفن والتذوق والمحاكاة المجردة، لم يكن قد أصبح في نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته(4) مختلفاً عن الواقع ومنفصلاً عنه.

تؤكد النظرة السريعة على أقدم مخلفات الفراعنة والإغريق في هذا المجال بشكل واضح أن ((أصول الفن إنما ترجع إلى السحر))(5) بوصفه إحدى الركائز الاعتقادية والمعرفية في تلك المرحلة من حياة المجتمعات البشرية، وإلى الممارسات الشعبية المعبّر عنها بواسطة الأساطير والأمثال والتعاويذ والأغاني الفلاحية

وغيرها، إذ كانت الطقوس والمعتقدات مهداً للفنون والثقافات.

وقد رافق الشعر والغناء والرقص والتمثيل دوماً المراسيم الدينية والاحتفالات الفلكلورية. ومع إدراك الإنسان لفكرة الحياة والموت، نشأت العمارة في المقابر والهياكل، وانتشرت الرسوم والمنحوتات رموزاً تجسد قوة غيبية لا تدركها الحواس.

وقد توصلت الأبحاث التاريخية في هذا الشأن إلى أن أقدم الأساطير كانت غناء دينياً، ثم صارت ملاحم شعرية بفعل تراجع العنصر الديني فيها، وخير مثال نقدمه على هذا التحوّل (من الأسطوري إلى الشعري)، الملاحم اليونانية القديمة التي عمل المنشدون على إعادة إخراجها وخلقها في صيغة مألوفة ومعدة خصيصاً لمناسبة معينة تتماشى وميول الناس من حولهم (6). والأمر نفسه نراه عند البابليين وغيرهم من الشعوب القديمة ذات الحضارات العريقة.

قد يطول الحديث إذا أوغلنا في ضرب الأمثلة عن أصل الفن وعلاقته بالسحر وبالخصوص أن مجال اهتمامنا في هذه الدراسة هو الشعر وليس الفن إجمالاً، لكن كخلاصة عامة نقول إن الفنان القديم ظل يعتمد السحر بواسطة عبقريته وإبداعه الفني ليضمن العيش والبقاء. وقد كانت الحرف والصناعات والزخارف والفنون الشعبية جزءاً هاماً من هذه الطقوس أو العبادات التي كان لها مظهر سحري منذ فجر التاريخ، حيث كان ((الفنان ينتج فنه ليدعم عقيدته أو ليؤثر على القوى الخارجية فيجعلها صالحة له، محققة لأمانيه، موطدة لأقدامه في الطبيعة التي يعيش فيها"(7)، وقلما نجد فناً من هذه الفنون بعيداً عن الأغراض السحرية.

فكل ما أنتجه الإنسان البدائي من رسومات أو صناعات فخارية ونسيجية أو غيرها من الصناعات المرتبطة بحياته اليومية، إلا وكان لها مظهر سحري وأهداف معينة. ولذا فإن النظر إلى هذه الفنون على أنها محض نتاج فني أو جمالي شغل به الإنسان القديم نفسه في أوقات فراغه، نظرة تجانب الصواب وتبتعد عن الحقيقة.

2-الأسطورة والشعر:

لعلنا لا نخطئ إن قلنا إن المهتمين بالأسطورة ودارسيها لم يتوصلوا بعد إلى اعتماد تعريف جامع مانع لها، يمكنه الإسهام في توضيح بعض المسائل المتعلقة بطبيعتها وعلاقتها بغيرها من الأنساق التي قد تتداخل معها في الكثير من الجوانب كالشعر مثلاً.

**المهتمون بالأسطورة ودارسوها لم يتوصلوا بعد إلى اعتماد تعريف جامع مانع لها، يمكنه الإسهام في توضيح بعض المسائل المتعلقة بطبيعتها وعلاقتها بغيرها من الأنساق التي قد تتداخل معها في الكثير من الجوانب كالشعر مثلاً.*

ولعل صعوبة الوصول إلى هذا التعريف الجامع المانع هو الذي جعل سنت أوغسطين يقول عندما سئل عن ماهية الأسطورة ((إنني أعرف جيداً ما هي، بشرط ألاّ يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت، وأردت الجواب، فسوف يعتريني التلكؤ))(8). وقد أشار إرنست كاسيرر كذلك إلى هذه الصعوبة فذكر أن المشكلة لا تكمن في نقص المادة بل في وفرتها وتعدد مصادرها، فقد اشترك الأدباء والفلاسفة وعلماء الأنثروبولوجيا والأثنولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع في هذه الدراسات(9)، كلّ من وجهة نظره واختصاصه.

ليس الهدف في هذا المقام الوقوف عند هذه الآراء ووجهات النظر، لأن ذلك يستلزم جهداً كبيراً، ليس هذا موطنه، وإنما نريد سبر أغوار مواطن التلاقي والاختلاف بين الشعر الأسطورة، وهل الشعر هو فعلاً كما قيل ((السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي))(10)؟

إن علاقة الشعر بالأسطورة علاقة قديمة تشهد لها العديد من المخلفات الفنية كالملاحم

**الشعر تجربة روحية وجمالية عميقة تتصل بأعمق مكونات الأمة ومشاعرها،*

البابليـة والإغريقيـة والصـينية. فقد أجمـع مؤرخـو الصـين علـى أن معتقـداتهم الأسـطورية كانـت المضـمون الوحيد لأقـدم صـور التـأليف الشـعري عندهم(11)، والإجماع نفسه ينطبق على ملحمة جلجـامش والإليـاذة والأوديسـة التـي اسـتقت موضوعاتها من التراث الشعبي العريق. وليس من المستبعد أن تكون بذور الشعر الملحمي قد جاءت من التراتيل والابتهالات الدينية التي كان يؤديها الكهنـة وسـدنة المعابـد، أو مـن تلـك الأشـعار الشعبية التي كان يرويها المنشدون في المحافل والمناسـبات الدينيـة، يـروون فيهـا للنـاس تـاريخ الوقائع والأساطير التي تصوّر بطولات أسلافهم.

وقد يعود الفضل إلى هوميروس في جمع هـذا التـراث وتنسـيق عناصـره فـي شـكل شـعري متكامل قيل إنـه ((قمة الأعمال الأسطورية في إطارها الأدبي))(12)، وإلى غيره من المسرحيين ا ليونـانيين المعـروفين كإسـخيلوس وسـوفوكليس ويوروبيدس.

لا أحـد ينكـر أن الشـعر تجربـة روحيـة وجماليـة عميقـة تتصـل بـأعمق مكونـات الأمـة ومشـاعرها، وتسـتخدم مـن اللغـة أقـرب ألفاظهـا وكلماتها إلـى الحس، وأكثرها قدرة علـى الترميز والإشعاع بهذه المكونات. وهذه النظرة لا تختلف –في اعتقادنا– عن النظرة التي ترى في الأسطورة شـكلاً مـن أشـكال التعبيـر العـذري عـن التجربـة الإنسانية في مغامرتها الأولى مع الطبيعة والحياة. ومـن ثـمّ فـإن كليهمـا (الشعر والأسطورة) متصـل بالتجربـة الإنسـانية، حافـل بمنطوقهـا وأسـرارها، معبّـر عن مكوناتها وبواعثها النفسية والجمالية. ومـن ثـمّ أيضـاً، يمكـن القـول أن عـودة الشـاعر المعاصر إلى استخدام الأسطورة في الشعر، هو في واقع الأمر، عودة حقيقية إلى منابع التجربة الإنسـانية، ومحاولـة التعبيـر عـن امتـداداتها فـي وقتنـا الـراهن، بوسـائل عـذراء، لـم يمسسـها الاسـتعمال اليـومي فيمحـو عنهـا صـفة القداسـة والسحر.

وربمـا كانـت الأسـطورة مـن هـذه الناحيـة بالـذات، فـي زمانهـا، أعمـق الأشـكال وأكثرهـا استجابة لحاجات الإنسان في تلك المرحلة، فهي مـن حيـث الشـكل قصـة، تحكمهـا مبـادئ السـرد القصصي من حبكة وشخصيات وعقدة. وكثيراً ما تأتي في قالب شعري يساعد على روايتها وتداولها في المناسبات الدينية. أما من حيث التأثير فهي تتمتـع بقداسـة كبيـرة وسـلطة عظيمـة علـى عقـول النـاس، وهـي سـلطة تضـاهي سـلطة العلـم فـي العصـر الحـديث، أضـف إلـى ذلـك أنهـا ((ذات مضـمون عميـق يشـف عـن معـاني ذات صـلة بـالكون والوجود وحياة الإنسان))(13). ثم كونها الوعـاء الـذي تفاعـل فيـه السـحر بالـدين، والشـعر بالطقوس، والأحلام بالأوهام.

بهذا الخليط من الأفكار والتصورات والخيال الواسـع والظـلال السـحرية للكلمـات، اسـتطاعت الأسطورة أن تعبـر عـن قلـق الإنسـان وتسـاؤلاته، فكانـت أول محاولـة لفهـم قـوى الطبيعـة والسـيطرة عليهـا ولـو بطريقـة وهميـة وخياليـة، لكنهـا كانـت على درجة بالغة من الأهمية في حياة الإنسان. يقـول كلـود ليفـي شـتراوس فـي هـذا الصـدد إن الأسطورة ((لا نصيب لها من النجاح في إعطاء الإنسان قوة مادية أشد للسيطرة على البيئة، لكنها مـع ذلـك تعطـي الإنسـان وهـم القـدرة علـى فهـم الكون، وأنـه فعلاً يفهم الكون وهذا بـالغ الأهمية. لكنــه مجـرد وهـم بـالطبع))(14). وهنـا تلتقـي الأسطورة بالشعر من حيث أنهما يوهمان الإنسان بامتلاك السلطة على الأشياء، ذلك أن اللغة عند مبدعي الأساطير والشعر ليس أداة اتصال فحسب وإنمـا هـي أداة سـحرية للسـيطرة علـى الأشـياء والكائنات.

بمعنى آخر إن قوة هؤلاء المبدعين تكمّن أولاً وقبل كل شيء في اللغة التي يتحدثون بها، فهي لغة تختلف عن اللغة العادية من حيث الكثافة والإيحاء والقدرة على الترميز والإثارة، فهي تمتلك شحنة من الاحساسات والعواطف ما يجعلها تقرع الصمت وتبث الحياة، بل وأكثر من ذلك تنفث في الإنسان ما يعطيه القدرة على استدعاء الأشياء وامتلاكها.

يقول مارتن هيدجر MARTIN HEIDEGGER (1889–1976) في هذا الشأن ((اللغة هي التي تفتح لنا العالم، لأنها وحدها التي تعطينا إمكان الإقامة بالقرب من موجود منفتح من قبل... وكل ما هو كائن لا يمكن أن يكون إلا في (معبد اللغة)... اللغة تقول الوجود، كما يقول القاضي /القانون. واللغة الصحيحة هي خصوصاً تلك التي ينطق بها الشاعر، بكلامه الحافل. أما الكلام الزائف فهو كلام المحادثات اليومية. إن هذا الكلام سقوط وانهيار))(15). ومن ثمّ كانت مهمة الشعراء ومنتج الأساطير، مهمة صعبة وشاقة، لأنها تتطلب لغة خاصة قادرة على اختزال الفعل الإنساني.

وثانياً في طريقة استعمال هذه اللغة، وهي طريقة –كما حدثنا عنها بعض الدارسين– سحرية وغريبة في الوقت ذاته، يصعب تقنينها أو القبض عليها، بل ووصفها في بعض الأحيان، لأن كل قصيدة أو أسطورة لها حياتها الخاصة التي هي مصدر قوتها وبقائها وجمالها. وهذا يعني بعبارة أخرى أن كل قصيدة أو أسطورة هي بمثابة مولود جديد جّيناته وسماته التي تحفظ له وجوده وتجعله مستقلاً عن الآخرين.

والغريب في هذه اللغة، المستعملة بهذه الطريقة، أنه بإمكانها هدم كل ما هو أمامها من أفكار وتصورات مؤسسة، بفعل تأثيرها السحري واستخدامها المفاجئ غير المكرور. وهنا يكمن السرّ الذي تتمتّع به الأسطورة والشعر على حد سواء. وربما لهذا السبب دعا أفلاطون في كتابه الجمهورية إلى ضرورة استبعاد الشعراء من مدينته(16) التي تقوم على العقل، حتى لا يستبدون بها وبشبابها. والسّماح بالشعر يعني فتح الطريق أمام الأسطورة والخيال، وهما عنصران لا يريد أفلاطون أن تقوم عليهما جمهوريته.

وإذا كانت اللغة هي مفتاح العالم على حد تعبير هيدجر أو ((فعل خلق للوجود وإعادة تشكيله تجريدياً))(17) على حد قول غيره، فإنها لن تكون كذلك إلا في الأسطورة والشعر بوصفهما أرقى الأشكال ترميزاً وإيحاء، وكونهما رسالة سرمدية موجهة للإنسان، تبين عن حقائق خالدة وتؤسس لصلة عميقة بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين الحياة والموت.

فالأسطورة مثلاً لا تروي أحداثاً جرت في الماضي وانتهت، وإنما تروي كذلك أحداثاً لا تتحول إلى ماض أبداً. ففعل الخلق الذي تمّ في الأزمنة المقدسة، يتجدد في كل عام ويجدد معه الكون وحياة الإنسان(18). وإله الخصب (تموز) الذي قتل ثم بعث إلى الحياة، موجود على الدوام في دورة الطبيعة وتتابع الفصول، وصراع (بعل) مع الوحش، هو صراع دائم بين قوى الخير وقوى الشر. وحتى تلك الأساطير التي تروي أحداثاً تاريخية مضت كأسطورة الطوفان(19) أو (الدمار الشامل)، فهي في الواقع لا تخفي اهتمامها بالمستقبل، فالطوفان الذي دمّر الأرض وخرّب من حولها، تحذير دائم من غضب الآلهة وانتقامها قد يصيب الإنسان في أي وقت من الأوقات.

ومن هنا يمكننا القول بأن همّ الأسطورة والشعر لا يكمن في التعبير عن الأشياء العارضة، المنتهية في الزمان والمكان، وإنما في

- إن ما يربط الشاعر المعاصر بالأساطير والتراث هو تلك السمات

*الأسطورة لا تروي أحداثاً جرت في الماضي

التعبير عن القيم الخالدة والنماذج الكبرى في حياة البشر، وقد أشار كارل يونغ إلى هذه الفكرة حين تحدث عن الأساطير بوصفها أكثر نتاج البشرية البدائية نضجاً وتعبيراً عن هذه النماذج، والشعر العظيم عنده يستمد قوته من حياة النوع البشري(20)، تلك الحياة التي تبدو بعيدة لكنها تختفي في ذات كل واحد منا، تظهر من حين إلى آخر في أعمالنا الأدبية وإبداعاتنا الفنية بل وفي أحلامنا الليلية أيضاً.

ومعنى هذا أن كلاً من الشاعر وصانع الأسطورة يستمد خبراته ورموزه من الحياة النفسية والفكرية للنوع البشري. والمعروف عن هذه الحياة – كما يصفها علماء النفس والأنثروبولوجيا– أنها غنية بالصور والخيالات والرموز، وهي تضرب في أرض خصبة، عميقة الجذور والمتاهات والأغوار. وبقدر ما يكون غوص الفنان في هذه الأغوار والمتاهات، يكون أصيلاً وقريباً من طبيعة الفن، ومن طبيعة هذه النماذج التي يعتبرها نورثروب فراي(21) أساس توحيد تجربتنا الأدبية وتكاملها.

من الواضح أن الفنانين يتفاوتون في مقدار هذا الغوص، فمنهم من يصل إلى الأعماق ومنهم من يبق على السطح، كل على قدر موهبته وعبقريته بل واستعداده للغوص. وقد لا يكون النجاح حليفاً في كل مرة، فهناك من الفنانين من بلغ هذه الأعماق في بعض أعماله الفنية، وخاب في بعضها الآخر، والعكس. لأن ذلك مطلب عسير يتطلب استعداداً روحياً ونفسياً خاصاً، وهو ما لا يتوفر دائماً. ولنا في كبار الفنانين والشعراء الصوفيين والرمزيين من أمثال محيي الدين بن عربي وابن الفارض وأبو العلاء المعري وبودلير (1821–1867) ورامبو (1845–1891) ومالارميه (1842–1898) خير مثال على ذلك.

يبدو أن التقارب الشديد بين الأسطورة والشعر من حيث اللغة والوظيفة، كما رأينا سابقاً، ناتج عن الأرضية الواحدة أو المتشابهة التي ينطلق منها كل من الشعراء ومبدع الأساطير، فهما ((يعيشان في عالم واحد، ولديهما موهبة أساسية واحدة هي القدرة على التشخيص، ولا يستطيعان أن يتأملا شيئاً دون أن يمنحاه حياة داخلية، وشكلاً إنسانياً))(22) متميزاً، وكأنهما ينفثان في الأشياء من أرواحهما فيهبونها القدرة على الإفصاح عن نفسها. ونعتقد أنه بغير هذا النفث أو البقية من السحر في الأسطورة والشعر، فإنهما يكفّان عن أن يكونا فناً عظيماً، لأن من طبيعة الفن الأصلية أن يكون فيه شيء من السحر وإلا أصبح كلاماً عادياً. وبقدر ما يشع هذا السحر في العمل الفني، تكون عظمته وقيمته، بل وتأثيره في النفوس والأرواح. وربما هذا ما جعل بعضهم، كما أشرنا سابقاً، يربط بين الفن والسحر ربطاً قوياً.

إن ما يربط الشاعر المعاصر مثلاً بالأساطير والتراث الشعبي القديم عموماً، هو تلك السمات الفنية التي تتمتع بها هذه الأساطير ومنها القدرة على التشخيص والتمثيل، ومنح الحياة للأشياء الجامدة، واستخدامها الظلال السحرية للكلمات والصور البيانية القادرة على الإحاطة والكشف، أضف إلى ذلك، هذه الطاقة الخيالية الجامحة القادرة على ارتياد عالم الطبيعة والإنسان.

إلى جانب هذا فالأسطورة ((ضرب من الشعر))(23) تبني الحقيقة التي تعلن عنها بطريقتها الخاصة التي هي فوق مستوى التعبير اللغوي المعتاد على حد تعبير كلود ليفي شتراوس(24) فهي، بعبارة أوضح، ذات طبيعة لغوية خاصة لا نجدها في تعبير لغوي آخر، سوى الشعر، وأعني التعبير المجازي عن الحياة

والوجود. فهذه المجازية في الرؤية والتعبير هي القاسم المشترك بين الأسطورة والشعر.

وهذا شبيه بما أشار إليه إرنست كاسيرر Ernst Cassirer (1874–1945) حينما رأى أن الأسطورة تتضمن عنصراً من الخلق وهي ذات قرابة وثيقة بالشعر، لكونهما شكلاً رمزياً أصلياً، وهي ليست لغة استطرادية كثيفة التصوير، كما قد يتبادر إلى بعض الأذهان، بل هي أشبه بلغة الأحلام عند فرويد(25). ويذهب كاسيرر إلى أبعد من ذلك حينما يتبنى الرأي القائل بأن الشعر الحديث تحدّر من الأسطورة بعد عمليات من التطور البطيء، وأن عقل الشاعر ما يزال أساساً عقل صانع للأساطير(26).

قد ينطبق هذا الافتراض على القصائد والملاحم الشعرية القديمة، العربية منها أو الأجنبية، لكنه لا ينطبق على الشعر كلّه. ومن ثمّ فالمسألة ليست مسألة تطور أو انتقال من منهج عقلي إلى منهج رمزي، كما يعتقد البعض(27)، بقدر ما هي مسألة إبداع وطبيعة، فالتشابه الحاصل بين الشعر والأسطورة يعود، في رأينا، إلى الطبيعة الواحدة التي تجمع بينهما لغةً وخيالاً.

فعلى مستوى اللغة نجد كل منهما يعتمد على تلك اللغة التصويرية المجنحة التي توحي بالحقيقة ولا تقبض عليها. وهي لغة الشعور أو الذات في إحساسها بالأشياء على نحو غامض. أما الخيال، فهو أداة التشكيل الأولى فيهما، ومكتشف الوسائل الفنية لتجسيد الأفكار والمشاعر من صور ولغة ورموز وإيقاعات، ويصوغ التجربة النفسية في إطارها الخاص وشكلها الملائم.

وانطلاقاً من هذا التصور الجديد لعلاقة الشعر بالأسطورة يمكننا القول إن الأسطورة بطبيعتها تلك وبواعثها ومكوناتها، رؤى شعرية عميقة، وصل بها الإنسان الأول إلى التعبير عن أفكاره ومشاعره. ولهذا نجد في كثير من الأحيان ((أن الموقف الأسطوري في صميمه موقف شعري))(28) درامي، لأنه موقف صراع دائم بين الخير والشر. وهذا الصراع في حقيقة الأمر هو جوهر كل فن عظيم.

ليست الأسطورة وهماً أو خيالاً لا معنى له، كما قد يعتقد البعض، بل هي منطوق النفس الإنسانية، مثلها مثل الشعر، تنشأ من حاجات إنسانية وروحية، تتخذ من الإيحاء والرمز بنية لها، وتجنح كالشعر، إلى أن تخلع على التجربة نوعاً من السحر والرهبة.

وربما لهذا السبب قال شليكل ((الأسطورة والشعر شيء واحد لا انفصال بينهما))(29)، فهما ينبعان من مصدر واحدة (الذات)، وينتسبان إلى أسرة رمزية واحدة هي التكوين الرمزي واللغة الرمزية، ويؤديان وظيفة واحدة هي التطهير الروحي والتعبير عن مكنونات النفس. ومن هنا كانت حياة ومصير كل منهما متعلقة بالآخر، ((فالأسطورة أساس لا غنى للشعر عنه... والشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه))(30)، ووجود أحدهما يعني حتماً وجود الآخر والعكس صحيح.

ويبدو أن الذين لا يفرقون بين الشعر والأسطورة، من أمثال: شليكل ومارك شورر وإيريك فروم، ينطلقون من تصور فلسفي أساسه أن الأسطورة أم الفنون ومصدرها الخصيب، وهو تصور صحيح، لكنه غير عام، بمعنى أنه ينطبق على الفنون القديمة بما في ذلك الشعر، لكون هذه الفنون، كما سبق وأن أشرنا، كانت عند نشأتها ذات صلة قوية بالأساطير والمعتقدات السحرية. لكن هذه الفنون سرعان ما انفصلت عن الأسطورة، كما انفصلت هذه الأخيرة بدورها عن الدين، بسبب تطور المجتمعات البشرية وتحضرها. غير أن هذه الفنون، والشعر منها على وجه الخصوص، ظل يحتفظ بهذه العلاقة فيحّن إلى الأسطورة من حين إلى آخر، كلما شعر

– الاسطورة هي منطوق النفس الغنسانية تنشأ من حاجات إنسانية وروحية تتخذ من الإيحاء والرمز بنية لها.

بطغيان المادة وتدهور العلاقات على نحو ما نجد في شعرنا العربي المعاصر وغيره من أشعار الأمم والحضارات.

أما الذين يفرقون بينهما –هربرت ريد على سبيل المثال– فهم ينطلقون من تصور آخر مفاده أن ((الأسطورة تحيا بالمجاز، وهذا يمكن إيصاله بالرموز اللفظية لأية لغة.. إلا أن الشعر يحيا بفضل لغته، فجوهره مرتبط بتلك اللغة ولا يمكن ترجمته))(31). وعلى الرغم مما في هذا الكلام من صحة، إلا أنه يفتقر إلى الدقة في فهم طبيعة العلاقة بين الشعر والأسطورة من حيث التعبير اللغوي. فهو صحيح إذا نظرنا إلى الأسطورة على أنها مرض من أمراض اللغة كما سماه ماكس موللر(32)، ونظرنا إلى المجاز على أنه افتقار اللغة إلى القدرة على إيجاد المعنى، أما إذا نظرنا إلى المجاز على أنه الأصل في التعبير الشعري والأسطوري على حد سواء، فإننا سندرك أن العلاقة بين الشعر والأسطورة علاقة متينة وقوية تكشف عنها المجازات والرموز المستخدمة فيهما.

وعلى الرغم من هذا الخلاف بين الباحثين حول علاقة الأسطورة بالأدب بعامة والشعر بخاصة، فإن النتيجة التي انتهى إليها أغلب هؤلاء تكمن في أن الأسطورة تلتقي مع الشعر والأحلام في كونها المفتاح الوحيد المتبقي في حضارتنا الذي من شأنه أن يميط اللثام عن أسرار اللغة الرمزية، تلك اللغة التي ما لبثت أن نسيتها البشرية قبل أن تتمكن من الارتقاء بها إلى حيز الكلام الاصطلاحي الجامع على حد تعبير إريك فروم(33). لكن هذا النسيان لا يعني استحالة قراءة الأساطير، فهناك العديد من المحاولات(34) التي استطاعت أن تلج إلى بحر هذه اللغة وتكشف عن أسرارها، بفضل علم اللغة المقارن وعلم النفس اللغوي واللسانيات والأنثروبولوجيا اللغوية وغيرها من العلوم اللغوية والإنسانية الأخرى.

– تلتقي الأسطورة مع الشعر والأحلام في كونها المفتاح الوحيد المتبقي في حضارتنا.

**

الهوامش:

(1) ينظر: عبد الفتّاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط1 1987 ص56.

(2) حول علاقة الفن بالسحر، والفنان بوصفه ساحراً. ينظر: هربرت ريد: الفن والمجتمع، ترجمة: فارس متري ضاهر دار القلم بيروت ط1 1975 ص19. ارنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة: ميشال سليمان دار الحقيقة للطباعة والنشر بيروت ص 15. أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2 1981 33/2.

(3) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب دار العودة بيروت ط 3 1983 ص32.

(4) ينظر: أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا 18/1.

(5) ارنست فيشر: الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم دار القلم بيروت ط1 1973 ص 23.

(6) ينظر: أحمد عتمان، الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة عالم المعرفة 77 الكويت 1984 ص67.

(7) سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، سلسلة الألف كتاب 477، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ص2.

(8) ك. ك. راثفين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي منشورات عويدات بيروت (سلسلة زدني علماً) ط1 1981 ص9.

(9) ينظر: ارنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1975 ص18.

(10)فراس السوّاح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين دمشق ط1 1975 ص22.

(11)ينظر: أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة دار العودة بيروت ط2 1979 ص200.

(12) أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة ص 203.

(13) فراس السوّاح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية ص14.

(14)ينظر كتابه: الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي الدار البيضاء 1986 ص17-18.

(15)عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 1984 604/2 (مادة هيدجر).

(16)ينظر أفلاطون: جمهورية أفلاطون- ترجمة وتقديم نظلة الحكيم ومحمد مظهر سعيد -دار المعارف- مصر ط2 – ص: 56.

(17)محمد الزايد: المعنى والعدم بحث في فلسفة المعنى، منشورات عويدات بيروت (سلسلة زدني علماً) ط1 1975 ص 205.

(18)حول هذه الفكرة ينظر: ميرسيا إيلياد: أسطورة العود الأبدي ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1990 ص33 وما بعدها. من بين الأفكار التي يطرحها هذا الكاتب أن البشر يلجأون إلى تأمين حياتهم عن طريق تكرار الفعل الإلهي المتمثل في خلق العالم والإنسان إذ ((بفضل تكرار فعل الخلق الكوني يجري إسقاط الزمان المادي الواقعي... في الزمان الأسطوري، في ذلك الزمان الذي فيه حصل إنشاء العالم. هكذا يجري ضمان الواقعية وتأمين الديمومة)) ص38.

(19)حول هذه الأسطورة ينظر: فراس السواح: مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة. سوريا. أرض الرافدين، دار علاء الدين دمشق ط11 1996 ص153 وما بعدها.

(20)ينظر: ك. غ. يونغ: علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا 1985 ص206.

(21)ينظر: تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي الدار العربية للكتاب 1991 ص145.

(22)أرنست كاسيرر: فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس بيروت 1961 ص266.

(23)هـ. فرانكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط2 1980 ص19.

(24)ينظر كتابة: الأناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1 1995 ص230.

(25)ينظر: ك. ك. راثفين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي ص 122.

(26)ينظر: أرنست كاسيرر: فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس ص 145. لقراءة هذه الأشكال (الأسطورة، الشعر، الدين، اللغة) يقترح علينا كاسيرر ((فلسفة الأشكال الرمزية)) التي هي برأيه لا تلغي القراءات السابقة ولكنها تكملها، وتبقي الأهمية الأساسية للوظيفة التي تقوم بها الأشكال الرمزية.

(27)ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) دار العودة بيروت ط3 1981 ص224.

(28)أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل القاهرة 1975 ص41.

(29)ينظر: ك. ك. راثفين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي ص93.

(30) ينظر: ك. ك. راثفين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي ص97.

(31) ينظر: ك. ك. راثفين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي ص96.

(32)ينظـر: يـوري سـوكولوف: الفولكلـور قضـاياه وتاريخـه، ترجمـة حلمـي شـعراوي وعبد الحميد حـواس الهيئـة المصرية العامـة للتأليف والنشـر 1971 ص73.

(33)ينظر كتابـه: اللغـة المنسـية (مـدخل إلـى فهـم الأحـلام والحكايات والأسـاطير)، ترجمـة حسـن قبيسـي، المركـز الثقـافي العربـي الـدار البيضـاء ط1 ص22.

(34)نذكر منها محاولة ماكس مولر، كارل يونغ، كلود ليفي شتراوس وغيرهم.

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

فرحان بلبل

سلسلة أدباء...

مكرمون

الشِّعرُ السَّاخِرُ
((الحَلَمَنْتِيشي))

جبرائيل جورجي عبدوكه

***جريدة الكلب كتبها صدقي إسماعيل بخط يده، ورسم عنوانها، ونظم كل ما فيها شعراً ساخراً عميقاً، لاذعاً، استعرض فيه كل ما يخطر على باله، فكانت في حياته تجربة فنية من أطرف التجارب وأذكاها.**

لقد تميّز "صدقي إسماعيل" بمقدرةٍ فذّةٍ على النَّقد السَّاخر اللاَّذع، الَّذي يتفوَّقُ على الجُدِ في أكثرِ الأحيانِ، لا بلْ إنَّه الجِدُ كلُّه، عندما يصبحُ الواقعُ مهزلةً تُبكي، ولا تُضحكُ، ولستُ على ثقةٍ من أنَّ أحداً يعرفُ متى بَدأ "صاحبُ الكلبِ" ينظُم هذا النَّوعِ مِنَ الشِّعرِ السَّاخرِ، ذلك أنَّ نزوعه إلى الشِّعرِ تَجلَّى منذُ حداثتهِ، ومَنْ يقرأُ "جَريدَةَ الكلبِ"، لا يُفلحُ في النَّجاةِ من أنيابها، لأنّ العلاقةَ بين هذه الجَريدةِ الفريدةِ، وبينَ قُرَّائِها، هي أيضاً علاقةٌ فريدةٌ، وطريفةٌ في آنٍ معاً، فهي الجَريدةُ الوحيدةُ –على ما أعرفُ وما استقصيتُ– الَّتي ظَهرَ على صَفحاتها أسماءُ قُرَّائِها أجمعينَ آنذاكَ، ولا نستثني مِنْهم أحداً.

وقرَّاءُ "جريدةِ الكلبِ" في الواقعِ، ليسوا من الكَثرةِ حتَّى تضيقَ صفحاتُها عن ذِكرِهم، بل إنَّ كثيراً من مقالاتِ "الكلبِ" ما كانتْ لتصدرَ لولاهم، ذلكَ أنَّ رئيسَ التَّحريرِ كانَ يجدُ في قُرَّائِهِ المصدرَ الأغزرَ للتَّعليقاتِ، ويصلُ عن طريقِ التَّعرُّضِ لهم إلى ما وراءِ الأحداثِ الَّتي يكونونَ على صلةٍ بها، لا بل أنَّه كثيراً ما شَرح الأحداثَ الّتي كانت تَجري عبرَ الإتيَانِ على ذكر هذا الصَّديقِ، أو ذلكَ الرَّفيقِ، مِمَّنْ كانت تربطُهم بـ"الكلبِ" أوثقُ الصِّلاتِ، أو أوهاها أحياناً.

وتَصدرُ "جريدة الكلبِ" عَلناً بعدَ رحيلِ "صدقي إسماعيل" رئيسُ تحريرها بنيّف وعشرِ سنواتٍ، في "حُلّةٍ قَشَيبةٍ" في ستمئةٍ وأربعِ صَفحاتٍ، عَنْ مطابعِ الإدارةِ السِّياسيَّةِ في سُوريَّة، بعدَ أن جمعَها، وحقَّقها أصدقاءُ المؤلِّفِ، بإشرافِ الأستاذ "سُليمان العيسى"، الَّذي كتبَ في المقدِّمةِ: "الآن تَصدرُ الكلبُ مطبوعةً في هَذِهِ الحُلّةِ القَشيبَّةِ، ولم يَخطر لها حينَ كانتْ تُخَطُّ في زاويةِ المقهى أنَّها تُكتَبُ لكي تُطبَع ذاتَ يومٍ. وتصبحُ واحدةً من أندرِ الهباتِ الأدبيَّةِ، والفنيَّةِ في أدبِنا قديمِهِ، وحديثِهِ. ولا أدري ما عسى يُمكنُ أن يكونَ رأيُ "صدقي إسماعيل"، رفيقُ الطُّفولَةِ والعُمرِ، في صدورِ جريدتِهِ هذه، لتكونُ مُلكاً للأجيالِ العربيَّةِ لو كَانَ بينَنا الآن؟[1].

[1]–إسماعيل، صدقي: "جريدةُ الكلبِ" مقدِّمةٌ بعنوان: "معلوماتٌ قد تفيد" بقلم الشَّاعر سليمان العيسى، ص 10.

إنَّ رأيَّاً "لصدقي إسماعيل" لم تَحظَ فيه لأنَّه رَحلَ، لكنَّ جواباً عن سؤالٍ نطرحه: ما الموضوعاتُ الَّتي عَالجَها "صدقي إسماعيل" في "جريدةِ الكلبِ"؟ فنقرأُه في تحقيقِ كَتَبَه الأستاذُ "زهيرُ مارديني"، ونشرَهُ في مجلَّة "الأُسبوع العَربيِّ البيروتيَّة" عام 1963، عنْ لسانِ صاحبِ "جريدةِ الكلبِ": "المقالُ الافتتاحيُّ، المانشيتُ، المقالُ الرَّئيسيُّ، وهو خاصٌّ بالجَّوِ السيِّاسيِّ، الطَقس، كلمةُ العددِ، مقالٌ في السِّياسَةِ الدُّوليَّة، يوميَّاتُ رئيسُ التَّحريرِ، والإخوانيات، وهذا البابُ خاصٌّ بالكشفِ عن أسرارِ رجالِ السِّياسَةِ، ريبورتاج، صورةُ العددِ، والإعلانات.. إلخ"[1].

فهل سارَ "صدقي إسماعيل" على هَدْي ما أجَابَ؟ وهلْ التزمَ ما كُتِبَ؟ نَعمْ، لقد التزمَ "صدقي إسماعيل" ما كَتبَ، فعكفتُ عليه جَمعاً وتَبويباً، وتخيَّرتُ ما هو يُعرِّف ويفيدُ. فماذا عن "جَريدةِ الكلبِ"؟ وماذا عن اتِّجاهاتِها؟ وماذا أعطتْ، وأفادَتْ؟

***الجريدة لها شخصية متميزة، فكل موادها مكتوبة بالشعر الفصيح، وطابعها الأساسي هو معالجة الموضوعات والمشكلات الاجتماعية والسياسية بأسلوب ساخر لطيف.**

أوَّلاً–"الكلبُ":

إصدارَها، واتِّجاهاتُها العَامَّةُ:

"الكَلبُ" جريدةٌ يكتبها "صدقي إسماعيل" بخطِّ يدِهِ، ويرسمُ عنوانُها، وينظُمُ كلَّ ما فيها شعراً سَاخِراً عَميقاً لاذِعاً، يستعرضُ فيه كلَّ ما يَخطُر على بالِهِ، فكان في حياتِهِ تجربةً فنيَّةً من أطرفِ التَّجارُبِ وأذكاها، تلك الَّتي عَرَفَها تُراثُنا الأدبيِّ الضَّاحِك منذُ أَقدمِ العُصورِ إلى الآنَ، هذا الجَّانبُ الآخرُ من آثاره –الجَّانبُ الأدبيُّ السَّاخِرُ– الَّذي تَجلَّى في جريدتِهِ الجَّميلةِ "الكلبِ"، لم يتوقَّفْ "صدقي إسماعيل" عن التَّطرُّقِ إليه منذُ أن بَدَأَ يكتُبُ، إلى آخرِ يومٍ في حياتِهِ، فهل يكونُ بالمستطَاعِ تَصنيفُ هذا "الجِّنسُ" في بَابِ الشِّعرِ؟، وهل "للكلبِ" –وهو التَّسميةُ الَّتي اختارَها "صدقي إسماعيل" –عنواناً نهائيَّاً لصحيفتهِ، أيَّةُ أهميَّةٍ؟ وهل تشكِّل مؤشراً له مغزى ما؟ وما الموضوعات الَّتي عالجتها؟

جَرِيدَةٌ نكْتُبُها بالشِّعْرِ
تَصْدُرُ فِي الأُسبُوعِ أَوْ فِي الشَّهْرِ
تُعَالجُ الأُمُورَ باتِّزَانِ
وتَخْتُمُ الجَميعَ بالمَجَّانِ
نَخُطُّها[2] في البَيْتِ أَوْ فِي المَقْهى[3]
في نُسْخَةٍ وَحِيدةٍ فاقْرَأْهَا
واحْرِصْ عَلَى أَعَدادِها المَخْطُوطَهْ
فَالشَّامِ لا تَسْوَى[4] بِدُونِ الغُوطَهْ

لمَّا كانَ الجَّوُّ الاجتماعيُّ –منذُ فجرِ الاستقلالِ– أسيرَ الجُمودِ الَّذي سَادَ فَترة الانتدابِ، وكانَ التَّعبيرُ يدورُ ضِمنَ إطارِ الأشكَالِ التَّقليديَّةِ، اتَّخذَ "صدقي إسماعيل" من الأدبِ وسيلةً للنِّضالِ منْ أجلِ ما يَعتقدُ أنَّه الحقُّ، فكتبَ الأجناسَ

(1)–إسماعيل، صدقي: "جريدةُ الكلب"، ص 384، تحقيقُ كَتَبَهُ الأستاذُ "زهير مارديني".

(2)–إسماعيل، صدقي: "جريدةُ الكلبِ"، جمعها وحقَّقها أصدقاء المؤلِّفِ، طبعة أولى 1983، مطابعُ الإدارةِ السِّياسيّة، ص5. وفي رواية: نُصدِرُها.. وكلاهما صحيحٌ.

(3)–المصدَرُ السَّابقُ، ص5: مِنْ مقاهي دمشقَ الَّتي كانتْ تُحَرِّرُ "الكَلْبُ" فيها: مقهى الهَافانا، مَقْهى الرَّوضَةِ، مقهى الكَمالِ، مقهى الجِّسرِ الأبيضِ، إلى آخرِ مَقاهي الشَّام الشَّعبية.

(4)–لا تسوى: لا تُساوي شيئاً. وهُنا تساهُلٌ وهو من مَبادئِ "الكلبِ".

الأدبيَّةَ بأنواعِها[1]، إلاَّ أنَّها كلَّها لم تُرضِ نزوعه العجيبَ إلى الرَّسمِ (الكَاريكَاتوريُّ) بالكلماتِ، وبالشِّعر المَوزُونِ، المُقفَّى على وَجهِ التَّحديدِ، ضمنَ هذه الأُطُر، فجَّر "صدقي إسماعيل" ثورةً في التَّعبيرِ عندما أنشأ جريدتهُ غيرَ المعروفةِ – "الكَلَبِ"– والَّتي بدأتْ بالصُّدورِ منذُ أوائلِ الخمسيناتِ في فتراتٍ غيرِ منتظمةٍ، ولم يكنْ لصدورها أيُّ موعدٍ محدَّدٍ، فعندما يلتقطُ رئيسُ تحريرِها "صدقي إسماعيل" حادثةً يعملُ فيها قلَمه البارعُ، ويبدأُ بكتابةِ العدد شِعراً وبخطِّ يدهِ، يُعِدُّ منها نَسخةٌ، أو نَسخَتين، لينقلَها بعدَ ذلكَ منهُ مَنْ يُحبُّ، يتناولُ فيها الأحداثَ، والأوضاعَ العامَّةَ بسُخريَّتِهِ الفريدةِ، وتعليقاتِهِ المَعروفَةِ، ترفُده في ذلكَ كُلِّه، ثقافةٌ عميقةٌ واسعةٌ، في شتَّى أنواعِ المعرفَةِ، فيتوزَّعُ (القرَّاء) من الأصدقاءِ الأقربينَ النَّسخَة المخطوطةَ في دمشقَ، وحلبَ، واللاذقيَّةَ، وغيرَها من المُدنِ السُّوريَّةِ، وربَّمَا انتقلتْ النَّسخةُ إلى الأقطارِ العربيَّةِ الشَّقيقةِ، وتداولَها الأصدقاءُ من بلدٍ إلى بلدٍ، ولا يَدري أحدٌ أينَ كانتْ تَستقرُّ مُعظمَ هَذه الأعدادِ المَخطوطَة، والَّتي قلَّما ضُربتْ على الآلةِ الكاتبةِ، وكثيراً ما كانَ العددُ يختفي لَدى أَحدِهم الَّذي يَضنُّ به، ولا يَعترِفُ بوجودِهِ لديه، ولذلكَ ما يزالُ الكثيرُ منها مَفقوداً معَ الأسف، فضاعَت قصائدُ ثمينةٌ.

الجَّريدةُ لها شخصيَّةٌ متميَّزةٌ، فكُلُّ موادِّها مكتُوبَةٌ بالشِّعرِ الفَصيحِ[2] وطَابَعُها الأساسيُّ هو أنْ تعالجَ الموضوعَاتِ، والمَشاكلَ الاجتماعيَّةَ، والسِّياسيَّةَ، بأسلوبٍ ساخرٍ لطيفٍ[3]، وسرعانَ ما أصبحَ "الكلبُ" ظاهرةً فريدةً في الأدبِ السِّياسيِّ، والاجتماعيِّ، ذلكَ أن الرُّؤيا الواضحَةَ الَّتي كانَ يتحلَّى بها رئيسُ التَّحريرِ، جَعَلَتْ من جَريدتهِ مَرصداً فريداً للأحداثِ الأدبيَّةِ، والسِّيَاسيَّةِ، والاجتماعيَّةِ ليس في سوريَّةَ وحدَها، وفي الوطن العربيِّ، بل إنَّه تجاوزَ حدودَ الوطنِ الكبيرِ، ليسجّلَ أهمَ الأحداثِ الَّتي شَهدَها العالمُ بينَ بدايةِ الخَمسيناتِ، وبدايةِ السَّبعيناتِ، فكانتْ لها زاويتُها الخاصَّة الفريدةُ في نوعِها، واستمرتْ شَاهداً على هَذا العَصرِ[4].

فحينَ كَتَبَ "صدقي إسماعيل" الشِّعر بنوعَيْه: الجَّادّ والسَّاخر، فإنَّ جريدةَ "الكلب" اختصَّت بالشِّعرِ السَّاخرِ، ولم يكن هذا الاختصاص في الواقعِ، إلاَّ امتداداً للقصائد "الحلمنتيشيّة"[5] الَّتي كانَ يكتُبها الشّاعر مع

[1]–كتب "صدقي إسماعيل": القصَّةَ القَصيرةَ، المسرحيَّةَ، الرِّوايةَ، المقالةَ الأدبيَّةَ، النَّقدَ، الدِّراساتِ، الشِّعرِ بنوعيه الجَّادُّ والسَّاحرْ، وليسَ هنا مجالُ الحديثِ عن كلِّ ذلكَ. راجِعْ مؤلَّفاتِه الكاملَةِ الّتي صَدَرتْ في ستَّة مجلَّداتِ، الفصلُ الأوَّلُ من هذه الرِّسالة تحت عنوان: ثانياً –آثار صدقي إسماعيل".

[2]–مجلَّةُ الهلالِ المصريَّة –مجلَّةٌ شهريَّةٌ– يونية 1977، و: أبو عقل، غازي "تأمُّلاتٌ في الظَّاهرة الكّلبية"، الموقفُ الأدبيُّ السُّوريَّة –العدد 350– السِّنة الثَّلاثون– حزيران 2000.

[3]–مجلَّةُ الهلالِ المصريَّة–مجلَّةٌ شهريَّةٌ– يونية 1977.

[4]–أبو عقل، غازي: "من تراثِنا الحديثِ" –الثَّقافةُ الأسبوعيَّةُ – مجلَّة فكريَّةٌ جامعةٌ، تصدرُ في دمشقَ–العددُ 13–الرّقم المتسلسلُ 486–السّبت 6نيسان 1974، ص 12.

[5]–أُخذتُ كلمةُ "حلمنتيشيَّة" أو "شِعرٌ حلمنتيشي" من مجلّة أسبوعيّةٍ مصريّةٍ كانت تصدر في الأربعيناتِ، والأرجحُ أنَّها "مجلَّة الاثنينِ" أو (البعكُركة)، ثم درجتِ العادةُ على استِخدام هذه التَّسميةِ في القَصائدِ السَّاحرةِ الَّتي كانَ يتبادلُها الشَّاعرُ وأصدقاؤه منذ أوائلِ الأربعينات حتَّى آخر صدورِ "الكلبِ". وهذا الشِّعر السَّاخر الَّذي استخدمهُ صاحب "الكلب"، يُشبه إلى حدٍّ بعيدٍ فنَّ "الكاريكاتور" المعروفِ في الرَّسمِ، ولهذا الفنِّ أعلامه، ومواهبهُ المبدعة، ومن أصدقاءِ الشَّاعر الَّذين يتبادلونَ معه "الحلمنتِيشياتِ"، ويجيدونَ نظْمَها بروحِ قريبةٍ من روحِ المؤلِّف: سُليمان العيسى، د.وهيبُ الغانم، اللِّواءُ غازي أبو عقل، أحمد إبراهيم العبد الله، يَحيى الشَّهابي، المحامي نجاة قصَّاب حسن، حسيب الكيالي.

مجموعةٍ من رفاقهِ بغزارةٍ منذُ كانوا طلاَّباً في الثَّانويَّةِ، ويتَّخذونَها أسلوباً من أساليبِ التَّعبيرِ عنِ التَّمرُّدِ، والثَّورةِ على التَّجزئةِ، والتَّخلُّفِ، والفَسادِ، ودعوةٌ إلى رفضِ الواقعِ وتغييرِهِ على امتدادِ وطننا العربيِّ الكبير، كما نجدُ أسماءَ كثيرٍ من أصدقاءِ الشَّاعرِ في قصائدهِ "الحَلمنتيشيَّةِ" يمرُّ بهم، ويُداعبهم، ويستعرضُ أخطاءهم، وعيوبَهم، أحياناً بأسلوبهِ الذَّكي الرَّشيقِ، من دونِ أن يَجرَحَ أحداً بكلمة. كانَ الحُبُّ وحدَه هو الَّذي يُحرّك كلَّ كلمةٍ يكتُبها "صدقي إسماعيل"، وهذا سِرُّ أسلوبِ صاحبِ "الكلبِ" الَّذي انفرد بهِ من بينِ السَّاخرينَ في أدبِنا العربيِّ. فهلْ يكون بالمستطاعِ تصنيفُ هذا "الجِّنسِ" في بابِ الشِّعرِ؟

لقد أعطتْ هذهِ "الجَّريدةُ" –الَّتي كانتْ تُصاغُ بأسلوبٍ موزُونٍ –الشِّعر نكهةَ الصَّحافَةِ، ونَزعتْ عنهُ ملامحَ الوَقارِ المُضجر، بعد أنْ سَخِرَتْ من أغراضِه، وانتقدَتْها، مَوظِّفةُ شكلهُ التَّقليديِّ لسردِ وقائعِ الحياةِ اليوميَّةِ، والتّعليقِ عليها من مَوقعِ النَّقدِ أو السُّخريَّةِ، ومُتَّخذةٌ من أغراضِهِ التَّقليديَّةِ من مَديحٍ، ورثاءٍ بشكلٍ خاصٍّ، دريئةً تُصيبها كلَّ يومٍ، وابتكرَتْ للصَّحافَةِ أسلوباً مُمتَعاً يقف حاجزاً يَحميها مِنْ أرَجالِ المعتدينَ عليها، ومن هذا المَزيجِ –المتفجِّر أحياناً– من مقاديرِ من الشِّعرِ، وثلاثةَ منَ الصَّحافةِ[1]، أبدعَ "صدقي إسماعيل" صحَائِفَه المتعدِّدة الأسماءِ:

كان صدقي إسماعيل يسجل ما يعلق في ذهنه من مشاهدات، وما يتخيره من الواقع المؤلم من أفكار، وما يشعر به في أوانه من أحاسيس..

1–في أوائلِ الأربعيناتِ –وفي حيّ السَّبكيِّ الدِّمشقيِّ– أصدرَ جريدةَ "فلتاتِ المِنْشَارِ"[2]، أولى الصُّحفِ السَّاخِرةِ، بالأسلوبِ نَفسهِ، وبخَطِّ اليدِ أيضاً، شَارَكَ في تحريرِها جَمهرةٌ دُوّنَتْ أسماؤُهم على صحيفةٍ خاصَّةٍ تحتَ هذهِ العبارةِ: "قَصَّهُ، وجلَّده، وحرَّره، ورتَّبه، ونظَّمه، وجمعه، وصحَّحه، وعلَّق عليه، وساهم في نظمه، الأخوانُ: سُليمان العيسى، مسعود الغانمِ، وصدقي إسماعيل، ويوسف شقرا، وجميلُ سيف الدِّين، دوّنت المجموعة في دفترين مدرسيين"[3].

2–"الجِسرُ" وهو اسمٌ مؤقَّتٌ، اعتمدَه الشَّاعر "صدقي إسماعيل" عِندما أقامَ في "حيِّ الجِّسرِ الأبيضِ" الدِّمشقيِّ المعروفِ، وخطرَ له أن يُسمّي "الكلبَ" باسم حارَتِه في بعضِ الأعدادِ، وأظهر ذلك في أبياته التَّالية:

وَفَاءً لحَارتِنا قَدْ دَعَوْنا
جَريدَتَنا بِاسْمِها فاعْلَموا
وَكَانَ اسمُها "الكَلْبُ" مِنْ قَبلِ ذاكَ
ولكِنَّ مَغْزَاهُ لا يُفْهَمُ
أَلَيسَ الصَّحَافَةُ رَمْزٌ النُّبَاحِ
وإنَّ الكِلابَ بِه[4] أَقْدمُ
وللكَلْبِ مَأْثُرَةٌ... إنَّهُ

[1]–مجلَّةُ الهلالِ المصريَّةِ –شهريَّةٌ –يونية 1977، أبو عقل، غازي: "تأمُّلاتٌ في الظَّاهرةِ الكلبيَّةِ" –الموقف الأدبيُّ العدد 350–السَّنة الثَّلاثون –حزيران 2000.

[2]–المرجع السَّابق.

[3]–أبو عقل، غازي: من تراثنا الحديث –الثَّقافة الأسبوعيَّة– مجلَّةٌ فكريَّةٌ جامعةٌ، تصدرُ في دمشق –العدد 13 الرقم المتسلسل 486–السبت 6 نيسان 1974، ص 12.

[4]–إسماعيل، صدقي: "جَريدة الكلبِ"، ص 37، وحارتنا: هي "الجِّسرُ الأبيضُ" بدمشقَ. حيثُ كانَ يسكنُ رئيس التَّحريرِ، وقد خَطَرَ على باله أن يسمّي "الكلب" باسم حارَتِهِ في بعضِ الأعدادِ.

بَسِـــــيطٌ وَبِالْمَـــــالِ لا يُلْجَـــــمُ

3-وبقـيَ "الكلـبُ" تَسـميته الأخيـرةُ عنوانـاً فَريداً، مميَّزاً بينَ إبداعَاتِه المتنوِّعة:

* فَمَـنْ يصـدِّقْ أنَّ هـذه الجريـدة، وُلِـدت صـبيحةَ قيـامِ حُسـني الـزَّعيم بانقلابِـه؟ كانـت تَصـدُرَ مُتجاهِلَـةً جميـعَ الأنظمـةِ والقوانينِ؟
* مَنْ يصدِّقْ أنَّ الجَّريدةَ الَّتِي تناولَتْ بالنَّقدِ والتَّجريحِ جميعَ الحُكَّامِ الَّذِين تَعاقبوا على الحُكمِ منذُ عام 1949، لم ينلْ صاحبها أيَّ سوءٍ؟
* مَـنْ يصـدِّقْ أنَّ هـذه الجَّريـدةَ تصـدرُ مِـنْ دُونِ تَـرخيصٍ، مـن دُونِ اعتـرافٍ بوجُـودِ الدَّولـةِ الَّتـي تُعطِّـل عـادةَ الصُّـحفَ الَّتـي تتحدَّاها؟
* مَـنْ يصـدِّقْ أنَّ "جريـدةَ الكلـبِ" الَّتـي فضَـحتِ الحُكَّـامَ، وانتقَـدت أنظمـةَ الحُكـمِ بسـخريَّةٍ لاذعَـةٍ، قد لعبتْ دوراً مُهمَّـاً فـي حيـاةِ سـوريَّةَ السِّياسـَّةَ يعرفُـه جيِّداً حكـامُ دمشقَ؟
* من يُصدِّقْ أنَّ "صدقي إسماعيل"، -وبعدَ طـول تفكيـرٍ-، قـد اختـارَ أن يُقاتـلَ علـى جبهـةٍ واحـدةٍ هـي جبهـةُ "الكلـب"؟ واختـارَ لذلكَ ميدانَ النُّكتَةِ الفَنِّيَّةِ ساحةً لمعركتهِ؟

فبعـد أنْ فَسَّـرَ رأيَـه علـى "الكلبِ"، قـالَ فـي إجابـةٍ عـنْ سـؤالٍ لمراسـلِ مجلَّـةٍ أسبوعيَّةٍ: "لمـاذا أطلقتَ عليهـا اسم "الكلـب"؟ أجـابَ -تفسـيراً لهـذا الاختيار-: "لأنَّ "الكلبَ" هو الكائنُ الَّذي يحقُّ لَـه أنْ ينبحَ، من دونِ أن يُلزمهَ أحدٌ بشـيءٍ"[1]. وهكذا

[1]-تحقيقٌ كتبه الأستاذُ زُهير مارديني، ونَشَرَهُ في مجلَّةِ "الأسبوعِ العَربيّ" البيروتيَّة عام 1963.

صـدرَ العددُ الأوَّلُ فـي دمشـقَ../ 1370هـ وكـانَ شِعاره[2]:

جَرِيـــــــــدَةٌ مُختَصَّـــــــــةٌ بِالشِّـــــــــعْرِ

تَصْـــــــدُرُ مَـــــــرَّتَيْن كُـــــــلَّ شَـــــــهْرِ

إنَّ خَيْـــــرَ القُـــــرَّاءِ مَـــــنْ لا "يضُـــــوُجُ"

ذَنَـــــبُ الكَلْـــــبِ دَائِمـــــاً مَعْـــــوُوجُ

ثانيـاً-شـعار "الكلـب"، ويوميَّـات رئـيس تحريرها

إنَّهـا جريـدةٌ تصـدرُ بالشِّعرِ، ولكنَّ صـدورَها مرَّتَين فـي الشَّـهرِ، وحينَ صـدرَ العدَدُ الأوَّل فـي دمشـقَ[3]، كـان شـعارُ المجلَّـةِ، أو الجَّريـدةِ، بيـتٌ منَ الشِّعرِ:

إنَّ خَيْـــــرَ القُـــــرَّاءِ مَـــــنْ لا يَضُـــــوجُ

ذَنَـــــبُ الكَلْـــــبِ دَائِمَـــــاً مَعْـــــوُوجُ[4]

لكـنَّ صـاحبَها -وفـي بعـضِ أعـدادِ هـذه المجلَّـةِ -وفي العددِ (63)- الصَّـادرِ فـي دمشـقَ 1965/5/30 يؤكِّـدُ علـى أنَّ هـذه الجَّريـدةَ، أو المجلَّةَ، "شعريَّةُ الأغراضِ"، "وليسَ فيها أي سَطرٍ فـاضٍ"، لأنَّهـا لا تتـركُ أمـراً سياسيَّاً، أو فنيَّـاً، أو اجتماعيـاً، إلاَّ وتعالجُـه شِـعراً، وبطريقـةٍ سَـاخرةٍ لطيفـةٍ، ومـن دُون ذلـكَ، فإنَّهـا سـوفَ تضـيعُ الطَّاسَةَ، إذ يقول:

جَرِيـــــــــدَةٌ شِـــــــــعْرِيَّةُ الأَغْـــــــــرَاضِ

[2]-إمساعيل، صدقي: "جريدةُ الكلبِ"، ص 13-14. لا يضوجُ: لا يضجرُ.

[3]-راجع الصفحة 149 من هذا الفصل.

[4]-إسماعيل، صدقي: "جريدة الكلب"، ص 14. لا يضوج: لا يضجر.

*مجلة الكلب هي أطرف مجلة فكاهية عربية ظهرت في ربع القرن الماضي، كانت مجلة عجيبة، يملكها ويحررها شخص واحد هو من أغزر الأدباء العرب المعاصرين إنتاجاً، وقد خصّت الفلسفة بمكانة ملحوظة.

*مضى على ظهور جريدة الكلب ما ينوف عن نصف قرن من دون أن يحصل صاحبها على امتياز لإصدارها، وكانت أمنيته بعد أن وصل معظم أصدقائه من قراء الجريدة إلى الحكم..

وَلَيْسَ فِيهَا أيُّ سَطْرٍ فَاضِي

شِعَارُها مَتَانَةُ القَوافِي

وَحِفْظُكُمْ مِنْ وَصْمَةِ الإسْفَافِ

فِي الشِّعْرِ وَالفَنِّ وَفِي السِّيَاسَهْ

مِنْ دُونِهَا سَوفَ تَضِيعُ الطَّاسَهْ[(1)]

وفي العددِ نفسِه رتَّب "صاحبُ الكَلبِ" "صورةَ الكلبِ"، ووضعَها بعد شعارِ المجلَّةِ، وذيَّلَها بأبياتٍ شعريَّةٍ، فيها من الظَّرْفِ، والدَّعابةِ ما يجعل الكَلبَ إنساناً رشيقاً يحبُّ "السوَّاحا"، وعندما سألَه هلْ نسي النُباحَ؟ أجابه: بلْ "تعلَّمَ المُزاحا":

كُلْبٌ رَشِيقٌ يُشْبِهُ السَّوَّاحا[(2)]

نَظْرَتُهُ تَمْلَؤُكَ ارتِيَاحا

بالأَمْسِ أَرْخَى ذَيْلَهُ وَصَاحَا

فِيّ جُمَلٍ تَحْسَبُها صِحَاحَا

سَأَلْتُهُ: هَلْ نَسِيَ النُّبَاحَا؟

فَقَالَ: بَلْ تَعَلَّمَ المُزَاحَا

أمَّا في العدد (69)–دمشق.../1967/2، فيؤكِّد من خلالِ ما ذكرَه في المقدَّمةِ –ولا سيَّما وقتَ صدورِها–، أنَّ هذه الجريدةَ صالحةٌ للصُّدورِ، وخاصَّةً بالشِّعْرِ، في أيِّ وقتٍ من أوقاتِ الشُّهورِ، شَعارُها الوفاءُ للكلبِ، للشِّعرِ لا سيَّما بقافيتِه العَريضةِ، على الرُّغمِ من انقراضِ هذه الطَّريقةِ، وأحياناً إنَّ الشِّعرَ المكتوبَ فيها قد يكونُ بلا وزنٍ، أو قافيةٍ، وربَّما جاءَ شِعراً حرّاً، فيصبحُ "كمن يسيرُ عارياً أو حافي":

جَرِيدةٌ تَصْلُحُ لِلصُّدُورِ

بِالشِّعْرِ فِي مُخْتَلِفِ الشُّهُورِ

شِعَارُهَا السَّامِي وَفَاءُ الكَلْبِ

لا لِلْعِظَامِ، إنَّمَا لِلصَّخْبِ

لِلشِّعْرِ... بِالقَافِيَةِ العريقَهْ

رَغْمَ انْقِرَاضِ هَذِه الطَّرِيقَهْ

شِعْرٌ بِلا وَزْنٍ ولاَ قَوافِي

كَمَنْ يَسِيرُ عَارِياً أو حَافي[(3)]

ودأبَ "صاحبُ الكلبِ" حينَ يصدرُ عدداً على أن يُشيرَ صراحةً إلى أنَّها "جريدة بخطِّ اليدِ تُكتبُ"، وشعارُها في كلِّ مرَّةٍ: "متانةُ القَوافي، وفاءُ الكَلْب، إلخ"، أمَّا في العدد (94) الصَّادر في دمشقَ../1968/11، فقد اختارَ شِعاراً سامياً هو "الأسمى في العروبةِ"، "لكنَّه في أصلِه اشتراكيٌّ؛ ثم لم ينسَ أن يقولَ إنّ مكانَ صدورِ هذه الجَّريدةِ في دمشقَ، وزمانِها في كلِّ شهر، وحدَّد بيعَها "دونَ سعرٍ" إذ يقول:

جَرِيدَةٌ بِخَطِّهِ مَكْتُوبَهْ

شِعَارُها الأَسْمَى هُوَ العُرُوبَهْ

لَكنَّهُ فِي أصْلِهِ اشْتِرَاكي

---

(1)–إسماعيل، صدقي: "جريدة الكلب، ص 168.

(2)–المصدَرُ نفسه، ص 169. ويعرف الكلب، أنَّ الكلمةَ الفصيحةَ هي: "السُيَّاح" ولكنَّه لا يحبُّ أن يتعالى على قُرَّائه الكرام بفصاحته.

(3)–إسماعيل، صدقي: "جريدة الكلب"، ص 210، والأفصحُ أن تكونَ: حافياً، ويعتذرُ "الكلبُ" عن هذا التَّجاوزِ الفنيِّ.

لِـــــذَاك فَهُـــــوَ دَائِـــــمُ العِـــــرَاكِ

تَصْـــدُرُ فـــي دِمَشْـــقَ كُـــلَّ شَـــهْرِ

لكنَّهـــــا تُبَـــــاعُ دُونَ سِـــــعْرِ[1]

ونحنُ نُلاحظُ في أعدادِ المجلَّةِ الأخيرةِ – العدد (103)– الصَّادر في دمشقَ../7/1969م– وهي الأعدادُ المطبوعةُ، فقد كانَ صاحبُها يكتُبُ شِعَارَ المجلَّةِ، ويضعُ اسمَها إلاَّ أنَّه أضافَ إلى ذلكَ صورةَ الكلبِ، ووضعَ تَحته هذين البيتين:

تَخَيَّلُـــــوا صُـــــورَتَه هَـــــا هُنَـــــا

يَعْـــــضُّ أو يَحْلُـــــمُ أو يَنْـــــبَحُ

فَإنَّـــــهُ مِثْـــــلُ جَمِيـــــعِ الـــــوَرَى

إنْ نُشِـــــرَتْ صُـــــورَتُهُ يَفْـــــرَحُ[2]

ثُـمَّ يكتـبُ "صـدقي إسـماعيل" عـن "جَريـدةِ الكلبِ" نفسِها قصيدةً بعنوانِ "الكَلْبِ" في الصَّفحةِ الأُولى من العدد نفسه (103) من المجلَّة، مؤكِّداً: "ظهورَها في دِمشقَ"، شعارُها "رفعُ لواءِ الحقِّ"، قافيتُها "مدعومةً كالجِّبالِ الرَّاسيةِ"، إلاَّ أنَّه يُداعِبُ الشِّعر الحُرَّ، ويسخرُ مِنْهُ بطريقةٍ لطيفةٍ فيقول:

جَرِيـــدَةٌ تَظْهَـــرُ فـــي دِمَشْـــقَ

شِـــعَارُهَا رَفْـــعُ لِـــوَاءِ الحَـــقِّ

نُصْـــدِرُها مِـــنْ عِنْـــدِنَا تِبَاعَـــاً

وَحْزمَـــةُ الشِّـــعْرِ بِهَـــا تُرَاعَـــى

[1]–المصدَرُ السَّابق، ص 250.

[2]–إسماعيل، صدقي: "جريدة الكلب"، ص 272.

وكُـلُّ مـا فِيهـا عَلَـى العَمُـودِ

مُنْضَـــبِطٌ كمِشْـــيَةِ الجُنُـــودِ

قَافيـــةٌ مَدعُومَـــةٌ بِقَافِيـــة

مِثْـلَ البِحَـارِ وَالجِّبَـالِ الرَّاسِـيَهْ

وَلَـــيْسَ كَالشِّـــعْرِ بِـــلا أَوْزَانِ

كأنَّـــهُ تَبْعِيـــرَةُ القُطْعَـــانِ

بِاسْـمِ الجَدِيـدِ قِيـلَ: شِـعْرٌ حُـرُّ

يَـا مَـنْ رَأَى الخِرْفَـانَ إذْ تَجْتَـرُّ[3]

ويطلَعُ علينا "صاحبُ جريدةِ الكلبِ"، بصُورةِ "للكَلبِ" بمعطفٍ وبوطٍ، ويظهرُ لنا هَيْئَتَهُ وكأنَّه بورجوازيٌّ صغيرٌ، فإذا كانَ سابقاً يكتفي بعظْمٍ كي يَسْكُت، أمَّا الآنَ فإنَّ مستواهُ قَدْ أصبحَ عالياً، وَلَمْ يَعُدْ يكتفي به زَاداً، وراحَ بفراءٍ يسترُ جَسدَه، ولكنَّه ليسَ ككلِّ الفِراءِ، فهو يختارُه من النَّوعِ الثَّمينِ والغَالي، فإذا خَافَ من أحدٍ، فإنَّه يختَفي في داخِله، في ذَلك يقولُ:

– يطلع علينا صاحب جريدة الكلب بصورةٍ للكلب بمعطف وبوط ويظهر لنا أن هيئته كأنه برجوازي صغير.

صورة العَدَدِ

هُنَـــا صُـــورَةُ الكَلْـــبِ بِـــالمِعْطَفِ

بِـــالبُوطِ... إذ طَالَمَـــا قَـــدْ حَفِـــي

لَـــهُ هَيْئَـــةُ البُورجُـــوازِيِّ الصَّـــغيرِ

[3]–إسماعيل، صدقي: "جريدة الكلب": ص 273.

ويـــــــــالعَظْمِ أَصْـــــــبَحَ لا يَكْتفـــــــــي

ويَحْلـــــــمُ أَيْضَـــــــاً بِـــــــأَغْلَى الفِـــــرَاءِ

إذا خَــــــافَ... دَاخِلَـــــــه يَخْتَفـــــــي[1]

إنَّها جريدةٌ شعريَّةٌ انتِقَادِيَّةٌ، المُزاحُ غايتُها، والقولُ الصُّراحُ هدفُها، فَدعاهَا "بالكَلْبِ" الَّذي اختارَه اسماً مُصطلَحاً لها، فهو يَدعُو كُلَّ قَارِئٍ لها أنْ يقدّم اختراعَه إليه شِعْرَاً، فماذَا قَالَ "صدقي إسماعيلُ" بنصِّه الحرفي؟

هَـــــذِهِ النَشْـــــرَةُ لا تصـُـــــدرُ إلاَّ للمُـــــزَاحِ

وَهِــيَ تُغنيــكَ عَــنِ الأَنْبَــاءِ بِــالقَوْلِ الصُّــرَاحِ

دُعِيَـتْ بالكَلْـبِ والاسْـمُ لَهَـا مَحْـضُ اصـطِلاحِ

فَــــإِذَا كَـــــانَ لَـــــدَى قُرَّائِهــــا، أيُّ اقْتِـــرَاحِ

فَلْـيَكُنْ شِـعْرَاً.. أَصَـاحِ أَنْـتَ أَمْ لَسْـتَ بصـاحِ[2]

*يَوميَّات رئيسُ التَّحرير:

"وحـين رَأيـتُ أوّلَ ديكتاتوريَّـةٍ تُقـامُ عَلَـى رؤوسـنا، لَقـد شَـعِرتُ باشـمئزَازٍ مـنَ التَّصـرُّفاتِ المجنونـةِ، والمزيجُ العجيبُ من القَسْوةِ المتنَاهِيـة، كَـان لا بـدَّ مـن عمـلِ شـيءٍ مـا لكشـفِ هـذهِ المتناقِضـاتِ، وردِّ الشَّـباب إلـى حَقيقَـتهم، فكانَـتْ "جريـدةُ الكلـبِ" هَـذِهِ الَّتـي كُنـتَ تسـتعيرَها ولا تُعيدَها"[3]. بهذِهِ الكَلِماتِ والعباراتِ الدَّقيقةِ، أجابَ عَنْ سُؤَالٍ واحدٍ، بعدَ أنْ وعدَ أن يبقَى الحديثُ سرَّاً، حيثُ كانَ في أوقاتِ القيلولـةِ، ومعَ نَفَسِ الأرجيلةِ يقومُ بتحريرِ جريدتهِ المُحبَّبةُ إلَى نفسِهِ، وكانَ "في آخرِ اللَّيلِ حينَ يعودُ إلى المنزلِ مُخدَّر اليـدينِ واللِّسـانِ"[4]، فكلَّمـا صـدرَ عـددٌ، "شعرْتُ بـأنَّني فَعلْـتُ شـيئاً دونَ أنْ أَلتـزمَ بِشـيءٍ، لأنَّ المجلَّةِ كانتْ وسيلةَ الاتِّصالِ بأمثالِي من الشَّبابِ الَّذِينَ يُحسُّون، ويتألَّمون، ولا يَعلمونَ كيفَ ينقلُونَ هذا الحِّس والألم إلى الواقع. إنَّنا بحاجةٍ مَاسَّةٍ إلى إطـلاقِ الحُريَّـةِ الكاملَـةِ للأفكـارِ الصَّـادِقَةِ كَـي تَتَصـارعَ، لقد كَـانَ الحُكَّام فـي السَّابقِ يُجبـرُون النَّـاسَ علـى أن يفكِّروا مِـثْلَهم، ومـن هنـا نَشَـأَتِ العُقَـد، فَفـي بـلادِ العَـالَم مَجـالٌ كبيـرٌ لصـراعِ الأفكَار، وهذا الصِّراع يفسُح في المَجالِ للتَّسامُحِ. ومن هُنا كانَ لا بدَّ للسُّخْريَةِ من أن تأخذُ طريقَها للفِرَارِ من الجُدِّ ولو مُؤقتاً"[5]. فكيفَ كانَ ينقلُ "صدقي إسماعيل" حِسَّه بالألمِ إلى الواقع؟ وكيفَ سَاهمَ في إطلاقِ حريَّةِ أفكارِه كاملةً وبصدقٍ، لكي تَتَصَارعَ حتَّى فَرَّ بسُخريَّتِهِ من الجِّدِ ولو مؤقَّتاً؟

لقد كان "صدقي إسماعيل" يُسجّلُ ما يعلَقُ فـي ذهنـهِ مـن مشـاهداتٍ، ومـا يتخيّـرهُ مـن الواقـعِ المؤلِمِ من أفكـارٍ، ومـا يشـعرُ بـه فـي أوانـه مـن أحاسيس، فها هو جالسٌ في المقهى يُفكّر، وحوله وقربـه مـن كـان يلهو متأنِّقاً بالنَّظرِ إلى الفتياتِ،

---

[1]–إسماعيل، صدقي: "جريدةُ الكلبِ"، ص 312، وكذلك الصّفحةُ 11 من "جَريدةِ الكلبِ"، بخطِّ صدقي إسماعيل.

[2]–أبو عقل، غازي: "من تُراثنا الحديث" –الثَّقافة الأسبوعيَّة– مجلَّة فكريَّةٌ جامعةٌ، تصدرُ في دمشقَ– العدد 14، الرقمُ المتسلسل 487، السبت 13 نيسان 1974، ص 2.

[3]–تحقيقٌ مع الأستاذِ "صدقي إسماعيل"، كتبَه الأستاذُ زهيرُ مارديني، ونشرَهُ في مجلَّة "الأُسبوع العربيّ" البيروتيَّة، عام 1963، والمنشورُ في "جريدةِ الكلبِ"، ص 373-415.

[4]–تحقيقٌ مع الأستاذِ "صدقي إسماعيل"، كتبه الأستاذُ زهيرُ مارديني، ونشرَهُ في مجلَّة "الأُسبوعِ العربيّ" البيروتيَّة، عام 1963، والمنشورُ في "جريدةِ الكلبِ"، ص 383.

[5]–المصدر نفسه: ص 383 و384.

– فقد تعبنا
نرى دولةً حك
فيها أساس ال
ومجلس الن
لو مرّ
مصفاتنا أص
خمسة عشر.

و"الحـديثِ عـن القضـايا الرَّائجـات"[1]، يسـجّل ويكتب:

بَيْنَ الضَّجيجِ جَلَسْتُ في المَقْهى أُفَكِّرُ بالحياةِ

وَبِقُرْبِـيَ المُتَـأنِّقون النَّـاظِرُونَ إلـى البَنَـاتِ

لا يَفْعَلُون سِوَى الحَديثِ عَنِ القَضَايَا الرَّائِجَاتِ

إنِّـي لأُشْـفِقُ أَنْ أَرَى الإِنْسَـانَ أَعْقَمَ مِنْ حَصَاةِ

وفـي مَعـرِضِ يوميَّاتِـه فـي الحَـديثِ عـن "شـؤونِنا الدَّاخليَّـةِ"، جَـاءَ "حـديثُ المِصْـفَاةِ"، فـأَرادَ مِصفَاتَيْن، إحداهُمَا للنَّفْط، والثَّانيةِ "لأجلِ البشرِ"، لأنَّنا تَعبْنا، وحكامُنا أساسُ الكَدْرِ، أمَّا وإنَّه تخيَّلَ أنَّه "يصفّي"[2] مجلِسَ النُّوابِ، و"ينخلّهم"، ليصبحَ عددهُمْ "15"، فدَوَّن ذلكَ بأسلوبِهِ السَّاخرِ الّذي أرادَ أنْ يفرَّ بهِ من الجِّدِّ، ولو مُؤقَّتاً فيقول:

نُريـــدُ مِصْـــفَاتَيْن إحـــدَاهُمَا

للـنَّفْطِ والأُخْـرَى لأَجْـلِ البَشَـرْ

فَقَـدْ تَعِبْنَـا أن نَـرَى دَوْلـةً

حُكَّامُنَـا فِيهَـا أَسَـاسُ الكَـدَرْ

ومَجْلِـسُ النُّـوابِ لـو مَـرَّ فِـي

مِصْـفَاتِنا أَصْبَحَ خَمْسَـةَ عَشَـرْ[3]

*ومـن "الصَّـالحيَّةِ" أهـمُّ أحيـاءِ دمشـقَ وأعرقِهـا، رَصَـدَ "صـدقي إسـماعيل" كَيفَ كانَـتْ الآنسـاتُ تتمشَّـى، والثُّـوبُ مرتفـعٌ فـوقَ الـرُّكبَتَيْن، والتَّلاميذُ الصِّغارُ صَـاروا شباباً عاشقين، فمنْهُم من رَبَّى الشَّواربَ، وبعضُهم لبسُوا السَّوارَ، وعاشِقٌ تسـمَّرَ منْتَظِـراً، وتبسَّـمَ آخـرُ، تجمَّـعَ "كالقِطَـاطِ يراقبـون مـرورَ فـارٍ"[4]، فَيَتَسَمَّرُ واحدٌ من هـؤلاءِ علـى رصـيفِ الانتظـارِ، وعيْنَـاهُ تتحلَّقـانِ يَميناً ويساراً، فإنْ ضَاحكَتْه حسناؤه عَبَسَتْ مِراراً لأنَّه لـه قَرار، فلنستَمعِ إلى سُخرِيَتِهِ، ولكِنْ مَاذا أرادَ مِنْ ذلك؟

فـي الصَّـالحيَّةِ حَيْـثُ تَمْشـي الآنِسَـاتُ بِـلا وَقَـارْ

بـالأَمْسِ وَاحِـدُهُم تَسَـمَّرَ فـي رَصِـيفِ الانْتِظَـارْ

عَيْنَـاهُ لا تَتَوَقَّفَـانِ علـى اليَمِـينِ أو اليَسَـارْ

وسـأَلْتُ عَنْـهُ فَقِيـلَ لِـي المِسْكِينُ لَيْسَ لَـهُ قَـرارْ

شَـهْرَانِ مَـرَّ وَالغَـرَامُ بصَـدْرِهِ ثَلْـجٌ وَنَـارْ

إن ضَـاحَكَتْهُ مَـرَّةً حَسْـنَاؤُهُ عَبَسَـتْ مِـرَارْ

بَـدَأَتْ تُغَـازِلُ غَيْـرَه

وَلِكُـلِّ "ماكِنَـةٍ" غِيـارْ[5]

لقد أرادَ أن يبيِّنَ لنا: إذا كانَ الشَّابُّ صاحبَ قرارٍ، ثابتِ الموقفِ، ضاحَكَتْه حَسناؤه وتعلَّقتْ بهِ، وإذاً لم يَكنْ كَذَلِك عَبَستْ بوجهِهِ، وبَدَأْت تُغازِلُ غيرَه، وأخذَتْ تَعملُ بالمَثَلِ القَائِل: "أعطِ لكلِّ ذقنٍ مشطَها".

*إلـى "المَدينـةِ وحوادِثها" فالبنْـكُ الصِّـناعيُّ يُسرَقُ، وخَزنَتُه تُحْمَل من قبلِ لِصَيْن لهما سَوابقُ، إلاَّ أَنَّ المفَاجـأةَ أَنَّها كانَـتْ فارغـةً، ومـا مِـنْ داعٍ

[1]-إسماعيل، صدقي: "جريدة الكلب، ص 44.

[2]-يصَفِّي: بمعنى يتقِّي.

[3]-إسماعيل، صدقي: "جريدة الكلب"، ص 47.

[4]-المصدر السَّابق، ص 125.

[5]-إسماعيل، صدقي: "جَريدة الكلب: ص 125، وكلمة "ماكنة غيار" تعني: قِطَعْ تبديل.

– يقول صدقي إسماعيل عن جريدة : وكان اسمها الكلب من قبل ذلك ولكن مغزاه لا يفهم.

لأنْ يُخبِرَ الشَّرطةِ عَنِ الحادِثةِ فكتَبَ قائِلاً:

لِصَّانٍ مِنْ أَهْلِ السَّوَابِقِ هاجَمَا البَنْكَ الصِّنَاعِيّ

حَمَلا الخِزَانَـةَ وهـي فارِغَـةٌ ولـيسَ لـذَاكَ داعـي[1]

*إلى "حَادِثِ سَيَّارَةٍ" طَحَشَتْ مَخْزَناً مُعَدّاً لبيعِ النِّساءِ، وكانَ سائقُ السَّيَّارةِ آنسةً مِنْ بناتِ الذَّواتِ، فحينَ سُئلتْ عنْ كيفيَّةِ وقوعِ الحادثِ، أجابتْ، "هِوايَتي الواجِهاتِ".

وسَــيَّارَةٌ طَحَشَــتْ مَخْزَنــاً يَبِيــعُ الكَنَــادِرَ للسَّــيِّداتْ

ومـا كَـانَ سَـائِقُها غيـرَ بِنْـتٍ مُهَذَّبَـةٍ مـن بَنَـاتِ الـذَّوَاتْ

وقَـد سُـئِلَتْ: كيـفَ كَـانَ الصِّـدامُ فَقَالَـتْ: هِـوَايتي الواجِهـاتْ[2]

*أمَّا "الاعتداء الَّذي حَصَلَ لشيخٍ ريفيٍّ فقيرٍ أمامَ قَصرِ العدلِ، فقدْ سجّلهُ، وكأنّه صورةٌ حيّةٌ ماثلةٌ أمامَ أعيننا، حينَ هاجمَ شرطيّاً بشكلٍ فجائيٍّ، واقتيدَ إلى مَخْفرٍ ليُستَجْوَبَ فكانَ جوابه: إنَّ قَصدي من مُهاجَمةِ ذلك الشّرطيّ أن أروي على أهلِ ضَيعتي ما يجري، وأحكي لهم أنَّني "دخلتُ في يومٍ إلى قصرٍ". فماذا قال:

شَـيْخٌ مِـنَ الرِّيـفِ لَـهُ هَيْئَـةٌ

تَـدُلُّ عَفْوِيَّـاً عَلَـى الفَقْـرِ

أمـام قَصْـرِ العَـدْلِ شـاهَدْتُهُ

مُشَرْشَـحاً كالعَـدَدِ الكَسْـرِي

هـاجَم شُـرْطياً علـى غِـرَّةٍ

فاقْتِيـدَ للسِّـجْن عَلَـى الفَـوْر

واسـتجوَبُوه، فَقَـال قَصـدْي بـأنْ

أرْوي علـى الضَّـيْعَةِ مَـا يَجْـرِي

أَحْكـي لَهُـم أنَّـي علـى رَغْمِهـم

دَخَلْـتُ فـي يـومٍ إلـى قَصْـرِ[3]

*لكنَّ حادثة "السُّقوطِ" فهي مُدوَّنةٌ في صفحةِ اليوميَّاتِ الخاصَّةِ، يَروي قصَّتها: كَيفَ وقعَ "صاحبُ الكلبِ" في "جُورَةٍ" أحدِ المخازِنِ الَّذي فتح غطاءَ مدخَلِ "القبو" الَّذي يزوِّدُه بالمشروباتِ الرُّوحيَّة، وحدَثَ ما حَدَثْ؛ فكانَ الضَّحيَّةَ مُنذُ شَهرين إلى الآنَ –وقتذاك–، وهو ما زال ملقَى فوقَ ديوانٍ، وبلا حِرَاكٍ، فلنستَمِع إليه في تفصيل تلك الحادثة الَّتي كبتها –وكانَ يومها في باريس– قائلاً:

مـا زِلْـتُ فـي البَيْتِ مُلْقَىً فوق "ديوانٍ"

بِـلا حَـرَاكٍ وَهَـا قَـدْ مَـرَّ شَـهْرانِ

وَقَفْـتُ قَبْلَهُمـا فِـي الكَهْـفِ تَرْجَمَـهُ

بالـ(كَافِ)[4] أهْـلُ فِرَنْسـا مُنْـذُ أَزْمَـانِ

والكَهْـفُ مُسْـتَوْدَعٌ للخَمْـرِ يَدْفُنُـه

فيـه أُولُـو الـذَّوْقِ لكِـنْ دُونَ أكْفَـانِ

وشَـكْلُهُ "جُـورةٌ"[5] فـي الأَرْضِ قـد حُفِـرَتْ

وَهُدْسَـتْ فـي شَـبَابِيكٍ وَجُـدْرَانِ

(1)–المصدَرُ السَّابق: ص 181.

(2)–إسماعيل، صدقي: "جرِيدة الكلب"، ص 181.

(3)–المصدَرُ السَّابق، ص 182

(4)–بال(كاف): تعني بالفرنسيَّةِ Caffé "القهوة أو المقهى".

(5)–جورة: حفرة (باللُّغة الشَّعبيَّة) والشَّاعر يصف سقوطه فيها.

وَقَعْــتُ فيهـــا لِجَهْلِــي أن مَنْفَــذَهَا

مِــن تَحْــتِ رِجْلِــي بِــلاَطٌ فيــه بَابَــانِ

تَخلَّعــا فُجــأةً عِنْــدَ الصَّــباحِ وَقَــدْ

كُنْــتُ الضَّــحِيَّةَ مــن شَــهْرين لــلآنِ[1]

وَعَلَى لسانِ أحدِ الأَطبَّاءِ الَّذينَ أشرفوا على "صاحبِ الكَلبِ"، حَرَّم عليهِ شربَ الخَمرِ، فيكتبُ ذلكَ في يوم الخميسِ، "يوميَّاتُ رئيس التَّحريرِ" قائلاً:

لا خَمْــرَ بَعْــدَ اليَــوْمِ يــا كَلْبــي

فَــانْبَحْ كَمَــا تَهْــوَى عَلَــى الصَّــحْبِ

وإذا شَـــمَمْتَ لبَعْضِـــهم نَفَسَـــاً

فِيــهِ الكُحُــولُ فَخُــذْه مِــنْ جَنْبــي

بَــلْ عَضَّــهُ، وَحَــذَارِ "رفْسَــتَهُ"[2]

كإضَـــافَةٍ مِنْـــهُ إلـــى السَّـــبِّ

عَــضَّ الجَمِيــعَ فَطالَمــا احْتَقَــرُوا

جِـــنْسَ الكِـــلابِ بِـــدُونَما ذَنْـــبِ

إلاَّ النُّبَـــاحَ وَنَـــابُ صَـــاحِبِهِ

عَـــنْ نَزْعَـــةِ العُـــدْوَانِ لا يُنْبِـــي

بَــلْ كُنْــتَ حَــارِسَ كُــلِّ مُخْتَبِــئٍ

فــي بَيْتِــهِ مِــنْ شِــدَّةِ الرُّعْــبِ[3]

بعضٌ من نماذجَ ساقَها لنا "صاحبُ جريدةِ الكلبِ" في يوميَّاتِه، فإذا ما أُطلقَ أفكارَهُ الَّتي يؤمنُ بها بحريَّةٍ صادقةٍ كي تتصارَعَ، ويستفيدَ منها الآخَرُونَ–ولو كانت المادَّةُ المنشورةُ طريفةً– فإنَّ هذا الصِّراعَ الَّذي قصدَهُ "صدقي إسماعيل" يُفْسحُ في المجالِ للتَّسامحِ. فهل أَخذَتِ السُّخريَّةُ طريقَها للفرارِ من الجِّدِّ ولو مؤقَّتاً؟ وهل تَسامحَ "صدقي إسماعيل" مع نفسه، وتسامحَ الآخرون مع أنفُسِهم ومعهُ على نحوِ ما أراده؟ أسئلةٌ تطرحُ ونحنُ بانتظارِ الجَّوابِ؟. فهلْ "للكلبِ" التَّسميَةُ الَّتي اختارَها "صدقي إسماعيل" عنواناً لصحيفتهِ أيَّةُ أهميَّةٍ؟ هلْ تشكِّلُ مؤشِّراً له مغزى ما؟ هلْ مؤسِّسُ "الكلبِ" هو "كَلْبيٌّ" فلسفيَّاً، أمْ "كَلبويٌّ"[4].

يقولُ "صدقي إسماعيل": "... وكانَ اسمُها "الكلبُ" من قبلِ ذلكَ، ولكنَّ مغزاهُ لا يُفهم"[5]. ما المَغزى من هَذَا القَوْلِ؟ ما المغزى إنْ لمْ يكنْ إشارةً إلى المدرسةِ الفلسفيَّةِ الإغريقيَّةِ القديمةِ، مدرسةُ انتستانس وديوجانيس وأتباعهما، الَّذين عُرفوا باسم الكَلبيينَ؟

لغويَّاً وفلسفيَّاً: "الكلبيُّ": هُو الرَّجلُ الَّذي ينتَقَدُ التَّقاليدَ، والأوضاعَ، وقواعدَ الأخلاقِ بتهكُّمٍ،

– يمكن استخراج نماذج من الجريدة بعضها كلبي وبعضها الآخر كلبوي من الناحية الفلسفية.

(1)–إسماعيل، صدقي: "جريدةُ الكلبِ"، ص 240 و241.

(2)–وفي روايةٍ أخرى "ابطُتهُ".

(3)–إسماعيل، صدقي: "جريدةُ الكلبِ"، ص 279.

(4)–عنوانٌ فرعيٌّ، اختارَه اللواء غازي أبو عقل، ضمنَ مقالَتِهِ "تأمُّلاتٌ في الظَّاهرةِ الكلبيَّةِ"، الموقفُ الأدبيُّ السُّوريَّةُ، – العدد 350–حزيران 2000.

(5)–أبو عقل، غازي: "تأمُّلاتٌ في الظَّاهرةِ الكلبيَّةِ"، الموقفُ الأدبيُّ السُّوريَّةُ–العدد350–حزيران 2000.

ويُخالفها بغير حياء"[1].

وفـي تعريـفٍ آخـرَ "للمثَّـفِ الكلبـيِّ": هـو شـخصٌ غريـبُ الأطـوارِ، أصـيلٌ متوحِّـدٌ منـزَوٍ، أخلاقـيٌّ اسـتفزازيٌّ، وعنيـدٌ مصـمِّم"[2]. و"صـدقي إسـماعيل" ذلـكَ الرَّجـلُ النَّاقِـدُ، السَّـاخر، الـلاَّذعُ، والكتلـةُ من أعصـابٍ متحرِّكـةٍ، والكتلـةُ من حماسٍ ملتهبةٍ، السَّاخرُ بكلِّ شيءٍ، الهازئُ من كلِّ شـيءٍ، لـم يستطعْ خـلالَ حياتِـهِ أنْ يطـردَ "إنسانَةَ الجُّنـيّ" السَّاكنُ في أعماقِهِ، ولم يتحرَّرْ مِنه، فقدْ ظَلَّ هذا الإنسـانُ أسـيراً فـي عروقـه، يكبِّـلُ آدميَّتـه، فهـل استَمرَّ الحالُ على المنوالِ نفسِه؟

فـي العـودةِ إلـى "الكلـبِ"، واسـتناداً إلـى مـا سَبَقْ، يمكنُنـا اسـتخراجَ نمـاذجَ كثيـرةٍ، وأسـئلةٍ مـنْ "جريدةِ الكلبِ"، بعضُها "كلبيٌّ"، وبعضُها "كلبويٌّ"، ولكنَّها لا تشكِّل دليلاً على موقفِ صاحبِ الجَّريدةِ السَّـاخرِ. ففـي "الزَّاويـةِ الفلسـفيَّةِ[3] نتوقَّـفُ عنـدَ "فلسفةِ الماءِ عندَ بديع الكَسْم" في تعريفٍ للماءِ، وأنَّ أسماءَ كثيرةً مِنْها "الثَّلْجُ":

للمَـــاءِ فـــي التَّعريـــفِ أسْـــمَاءُ

فـــالثَّلجُ جَـــوْهَرهُ هُـــوَ المَـــاءُ

وهُـــوَ البُخَـــارُ تَظُنُّـــهُ نَفَسَـــاً

فَـــإذا بِـــهِ قَطْـــرٌ وَأَنـــدَاءُ

ومنها "الكُحولُ":

وَهُـــوَ الكُحُـــولُ إذا مَزَجَـــتْ بـــهِ

عَرَقَـــاً وصِـــحْتَ: الكَـــأْسُ بَيْضَـــاءُ

ومنها "الفَراغُ"، أي "السَّرابُ" و"الحَيَاءُ":

نَعْنَـــي السَّـــرابَ وَقَـــدْ غَـــدَا مَـــثَلاً

للفَاشِـــلِينَ وَلَـــوْ هُـــمُ اســـتَاءُوا

وهـــو الحَيَـــاءُ إذا أردْتُ بِـــهِ

مَـــاءَ الوُجُـــوهِ.. وفيـــه آراءُ

أمَّا في كيفيَّةِ فقدانِ ماء الوَجهِ، فالنِّساءُ لهنَّ طريقةٌ في فَقدهِ هي: "زَعرنَاتُ الحبّ":

فـــي زعرنَـــاتِ الحُـــبِّ تَفْقِـــدُهُ

الحَسْـــنَاءُ حتَّـــى وَهْـــي عَـــذْراءُ

والمناضلُون يفقدونه في "لَغْوٍ وضَوضاءٍ":

ومـــعَ النِّضَـــالِ يَجِـــفُّ رَونَقُـــهُ

فِـــيمَنْ لَهُـــمْ لَغْـــوٌ وضَوضَـــاءُ

أَمَّـا الفيلسـوفُ فإنَّـه يفقـدُ مـاء وجهِـهِ: "إذاً تَكون له نفسٌ أمامَ الحكم خضراءُ"[4]، وهذا يلتقي مـع مـا كتبـه سلوترديك[5] أنَّ "الكلبـي Kunicua قـد تحـوَّل إلـى كلبـويٍّ Cynique، وهـذا النَّـوعُ يفضِّـــلُ المســـاكِنَ المريحـــةَ، علـــى برميـــلِ

[1]-صَليبا، د.جميل: "المعجمُ الفلسفيُّ"، وأبو عقل، غازي "تأمُّلاتٌ في الظَّاهرةِ الكلبيَّةِ"، ص 71.

[2]-سلوترديك، بيتر: "نقدُ العقلِ الكلبويِّ" وأبو عقل، غازي: "تأمُّلاتٌ في الظَّاهرةِ الكلبيَّةِ"، ص 71.

[3]-إسماعيل، صدقي: "جَريدةُ الكَلبِ، السَّنة الخامسةُ، العدد 63-دمشق 1965/6/30م، تحت عنوان "زاويةٌ فلسفيَّةٌ"، فلسفةُ الماءِ عندَ بديعِ الكسم"، ص 178.

[4]-إسماعيل، صدقي: "جَريدةُ الكلبِ"، تحتَ عنوانِ "فلسفةُ الماء عند بديع الكسمِ"، السَّنة الخامسة –العدد (63)، دمشق 1965/6/30م، "زاويةٌ فلسفيَّةٌ".

[5]-بيتر سلوترديك: فيلسوفٌ ألمانيٌّ معاصرٌ، له كتابٌ اسمُه، "نقدُ العَقلِ الكلبويِّ".

ديوجـانيس[1]، وهـو يشـكّل الحالـةَ الحديَّـةَ للكآبـةِ المُبهمَةِ، وحينَ يهاجمُ العالَم الخارجيَّ؛ فإنَّه يحاولُ بذلكَ إنهاءَ صراعهِ وتصريفهِ: إنَّه يضربُ الآخرينَ ولكنَّه يستهدِفُ نفسَه"[2].

وكــان ســلوترديك كَتَــبَ عــن "الكَلبــويِّ" المعاصِر، بعد انقضَاء نحو عشرينَ عامَاً علـى ثوراتِ الطُّلابِ في أُوربا، وسَخِرَ من زملائِه ثوّار 1968 الَّذينَ استخلَصُوا من فَشَلِ تلكَ الحَركاتِ فقدانَ الأمـلِ بكـلِّ تغييـر، فراحُـوا يبرهنـونَ عـن واقعيَّـتهم، وانتهـازيَّتهم، وانصياعِهم، بـأن أصبحوا اليوم يديرون المنظُومَةَ الَّتي كانت تُثيرُ "غثيانِهم"، هؤلاءُ همُ "الكلبويُّونَ الكاملونَ": إنَّهم الجِّراء الَّتي تحتجُّ، وتكشِّر عن أسنانها (لا عن أنيابها)، لكنّها لم تَعُد تعرفُ لا النُّباحَ، ولا العَضَّ: "وما يميّزُ الكلبويُّ دائِماً هو تحالُفُه مع الَّذي يدمِّرهُ، ويجعلُهُ تافِهاً، بينَما الكلبـيُّ فهـو الأصـيلُ الّـذي يلتَهِمُـك بلقمةٍ واحدةٍ إذا دِستَ على ذيلِهِ"[3].

وأمَّــا فــي "فلسـفةِ النَّبـاتِ"[4] فقـد انتهــى "صاحبُ الكلبِ" إلى رأيٍ مفادُه أنَّ "الزّرعَ أعقلُ ما رأيتُ"[5]، وأنَّـه ينمو طليقاً في فضـاءٍ رحبٍ، لكنّه متشبِّثٌ بـالأرضِ، فهوَ لا يَخشـى الفَنَـاءَ كالدَّهر، فــإنْ ســقيتُه نِصــفَ سِــقايةٍ يقــول: "أشــكُركَ ارتويت"[6]:

لَــــوْ كَــــانَ إنْسَــــاناً لَقَــــالَ
عَرَفْــــتُ أَصْــــلِي فاهتَــــديْتُ
وَوَضْــــعتُ فَلسَــــفَةً وَفِــــي
تَفْسِــــيرِها دَوْمــــاً حَكَيْــــتُ
بالعَقْــلِ واللاَّعَقْــلِ لَــوْ غَيــري
اسْــــتَحَى كُنْــــتُ اسْــــتَحيْتُ
لَعَــــنَ الإبَــــاءُ أَبَــــا الَّــــذِينَ
أَبَــــوْا لِــــذَلكَ مَــــا أَبَيْــــتُ

إنَّ "جريدةَ الكلبِ" هي أطرفُ مجلَّةٍ فكاهيَّةٍ عربيَّـةٍ، ظهـرت فـي رُبـعِ القَـرْنِ المَاضـي، كانـتْ مجلَّـةً عجيبـةً، يملِكُها ويحرِّرها شخصٌ واحدٌ وهو "صدقي إسماعيل"، فهو من أَغزَرِ الأدباءِ العربِ المُعاصرِينَ إنتاجاً، ومن أكثرهم ثقافةً، ومن أرقاهم خُلقـاً، وَسُـلوكاً، وهـذه الجَّريـدةُ الفريـدةُ خَصَّـتِ الفلسـفةَ بمكانـةٍ ملحوظـةٍ، فـلا غرابـةَ فـي ذلـك، فرئيسُ تحريرها أستاذُ فلسفةٍ، ويضيقُ المجالُ بنا عن كتابةِ وعرضِ كُلُّ ما جاءَ عنها على قَلمهِ في "الكلبِ"، ولكنَّ عدداً واحداً يحمل الرقم (46)، في آذار 1964–السَّنةِ الرَّابعة–، يحتوي على مطوَّلةٍ "تنـافس جِدَّتها معلَّقَـةُ عمـروُ بـن كلثـوم.. يتحدَّثُ فيهـا "صـاحبُ الكلـبِ" عـن رحلـةٍ قـامَ بهـا إلـى باريسَ، ويسجِّلُ خواطره خلالَ الرِّحلة، وهي تُؤلِّف عَـدَداً مسـتقلاً عـن "الجَّريـدةِ"[7]، يتضـمَّنُ تحقيقاً

[1]–ديوجانيس: فيلسوفٌ من فلاسفةِ الإغريقِ القديمةِ، وقد أَسَّسَ مدرسةً فلسفيَّةً مع انتستانس، ومجموعةٍ من أتباعهما، عُرِفوا باسم "الكلبيين".

[2]–أبو عقل، غازي: "تأمُّلات في الظَّاهرةِ الكلبيَّة"، الموقفُ الأدبيُّ السُّوريَّةُ، العدد 350، ص 71.

[3]–أبو عقل، غازي: "تأمُّلات في الظَّاهرةِ الكلبيَّة"، الموقفُ الأدبيُّ السُّوريَّةُ، العدد 350، ص71

[4]–إسماعيل، صدقي: "جَريدةُ الكَلبِ"، الملحقاتُ الَّتي كان ينظِّمها "صدقي إسماعيل" بصورةٍ مستقلّة ويسمِّيها أحياناً: "ملحق الكلب"، ص 537.

[5]–المصَدرُ نفسه.

[6]–إسماعيل، صدقي: "جريدةُ الكلبِ"، الملحقات الَّتي كان ينظمها "صدقي إسماعيل" بصُورةٍ مستقلَّةٍ. "فلسفة النَّبات"، ص 537 و538.

[7]–إسماعيل، صدقي: "جريدةُ الكلبِ"، ص 141-166.

-أغفل صاحب الرحلة ذكر روّاد المدرسة الكلبية من فلاسفة الإغريق القدماء.

فَريداً بعنوانِ "الرِّحلـةِ"، فالطَّـائرةُ تحلّـقُ فـوقَ بـلادِ اليونـانِ، وإيطاليـا، وصُـولاً إلـى فرنسـا، و"صُـدقي" يسترجعُ من عليائهِ ذكرى الفلاسفةِ القُدامى، ويقدّمُ نبذةً عن رُؤاهم الفلسفيَّة. ولمَّا كانتِ الطَّائرةُ تُحلّقُ فوق أثينـا، كـان "صـدقي إسماعيل" رئيس تحريـرِ "جريدةِ الكلبِ" يكتبُ:

وحَاصِلُهُ... رَكِبْنـا الجَـوَّ حتَّـى

وَصَـلْنا فِـي المَسَـاءِ إلـى: "أثينـا"

ولَـمْ نَهْـبِطْ، ولكِنَّـا ذَكَرْنَـا

فَلاَسِـفَةَ العُصُـورِ الأَقْـدَمِينا[1]

وراحَ يذكُرُ بعدها أسماءَ الفلاسفةِ ويعدّدهم: "أفلاطون، أرسطو، ابن رشد، ابن سينا، وأبيقور" فيقول:

ذَكَرْنَـا يَـومَ أفلاطُـونَ أَفْتَـى

بِتَـرْكِ الحُكْـمِ للمُتَفَلْسِـفِينا[2]

ويَطيرُ الخيالُ به إلى "أرسطو" ويذكرُ "ابنَ رشدٍ"، و"ابنَ سينا" فيقول:

وَطَـارَ بنـا الخَيـالُ إلـى أَرِسْـطو

مُعلِّمْنـا وشَـيْخ مُعَلِّمينـا

ذَكرْنـا كَيـفَ أثَّـرَ فـي ابنِ رُشـدٍ

فلخَّصَـه وجُـنَّ بـهِ ابـنُ سـينا[3]

و"أبيقـورُ" الحكـيمُ الواسـعُ الاطِّـلاعِ، والفِكـرِ العميقِ، والدَّاهيةِ الَّذي قالَ عن "وَهمِ الموتِ": "إنَّ الإنسانَ خالدٌ في الطَّبيعةِ" فقد كتبَ عنه "صدقي إسماعيل" قائلاً:

وَأَعْمَـقُ مِنْـهُ فـي رَأْيِـي وَأَدْهَـى

أبيقُـورُ الّـذي قَـدْ تَجْلُونَـا

حَكِـيمٌ قَـالَ إنَّ المَـوتَ وَهـمٌ

وَإنَّـا فِـي الطَّبيعَـةِ خَالِـدُونَا[4]

وبعـد "أفلاطـونَ"، و"أرسـطُو"، ووقارُهمـا الرَّصينُ، والحكيمُ "أبيقورَ"، ينتقِلُ صاحبُ "المعلّقةِ الفلسفيَّةَ" إلى واحدةٍ من مدارسِ الفلسفةِ الإغريقيَّةِ القديمـةِ، مدرسـةُ مُحبِّي المُتَـعِ، والرَّفاهيَّـةِ، والحيـاةِ اللَّذيذةِ المتميّزةِ بنوعٍ من رهافةِ الذَّوقِ في اختيـارِ تلـكَ المتـعِ، مدرسـةُ "أبيقـورُ وشيشـرونَ"، فيقـولُ عنهما:

لنـا مِتَـعُ الحَيَـاةِ إذا وَرَدْنـا

يَنـابيعَ الحَيَـاةِ مُهـذَّبِينا

وهـذا رَأيُ تِلْميـذٍ عَظِـيمٍ

لأبيقُـورَ يُـدْعَى شَيشْـرُونا[5]

ولعلَّ التَّعريـفَ "المدرسـيَّ" للأبيقوريَّـةَ يلفتُ النَّظرَ إلى ضَرورةِ "رَهافَةِ الذَّوقِ" في البحثِ عن المُتعـةِ، والابتعـادِ عـن "الغرائزيَّـةِ البهيميَّـةِ"، و"صـدقي إسـماعيل"، تَنَبَّـه إلـى هـذه النقطـة الحسَّاسة ولم تفته فجاءت: "إذا وردنا ينابيع الحياة

[1]-إسماعيل، صدقي: "جريدةُ الكلبِ"، ص 144 و145.

[2]-المصدرُ السَّابقُ، ص 145.

[3]-إنّ "صاحبَ الكلبِ"، كان مدرّساً للفلسفةِ، وقد عُرِف باطّلاعه الواسعِ، وثقافتهِ الفذّة، في هذا الميدانِ.

[4]-إسماعيل، صدقي: "جريدةِ الكلب"، ص 145.

[5]-إسماعيل، صدقي: "جَريدةُ الكلبِ"، ص 146.

مهذَّبينا".

إنَّ صاحبَ "الرِّحلَة" أغفلَ ذِكرَ روَّاد المدرَسةِ الكلبيَّةِ من: فلاسفةِ الإغريقِ القُدمَاء، ممَّا أجبرَ واحداً من مُحرِّري "جريدةِ الكَلبِ" على لفتِ نظرِ رئيسِ التَّحريرِ –ولكِنْ بعدَ فواتِ الآوانِ–، ورحيلِ "صدقي إسماعيل" باكِراً، وقد أبدى استغرَابه لهذا التَّناسي، وسَجَّلَ ذَلِكَ في البيتين التَّاليين:

ذَكَـرَتَ جَميـعَ مَـنْ كَـانُوا قَـدِيماً

يَعُــــدُّهم الـــــوَرَى مُتَفَلْسِــــفينا

مِــنَ الإغريــقِ والطُّلَيــانِ أَيْضَــاً

فَكيـفَ نَسـيْتَ جَـدَّكَ "ديوجينــا"؟[1]

ولعـلَّ السُّـؤالَ الَّـذي طَرَحَـهُ أحـدُ مُحـرري "جريدة الكلبِ" وهو: "كيفَ نَسيْتَ جَدَّك "ديوجينا""؟ أظـنُّ مـن غَيـرِ المتوقَّـعِ أنْ يتلقَّـى جوابـاً عليـه، "فصـاحبُ المُعلَّقـةِ" قـد تُـوفي، والدَّارسـون لأدبِ "صـدقي إسـماعيل" قلـةٌ، ويبقـى السُّـؤال بانتظـار الجَّوابِ؟

ولا تنسَ الجَّوَ السِّياسيَّ الرَّاهنَ أيامَ "الرِّحلةِ": "فالصُّلحُ" مؤتمرٌ كبيرٌ جلسَ فيه الحَاكمونَ العَربُ يتناقشُون، وأدلـى كلٌّ منهم برأيـه، وأعلنُوا بقلوبٍ صـافيةٍ غسلَتْها القُبـلُ والعَواطِـفُ، وأزالَـتِ الحِقدَ، والبُغضَ الدَّفينَ، وتوَصَّلوا إلـى أنَّ الوحدةَ الكُبرى ستجمَعُهم، ولو بَعدَ عدَّةِ قُرونٍ فيقول:

وأنَّ الوَحْــــدةَ الكُبْــــرى سَـــتَأْتي

بـــلا شَـــكٍّ وَلَــوْ ضَــاعَتْ قُرُونـــا

[1]–أبو عقل، غازي: "تأمُّلاتٌ في الظَّاهرةِ الكلبيَّةِ"، الموقفُ الأدبي السُّوريَّة –العدد 350–حزيران 2000، ص 73.

وَأَنَّ لنـــا إذا مَـــا الحَـــرْبُ دَارَتْ

قَنَابِــلَ وزْنُهـــا خَمْسُـــونَ طُونَـــا

وَطيَّاراتُنـــا فـــي الجَّـــوِّ جَـــازَتْ

جِدارَ الصَّوْتِ "حَاشَا السَّامِعِينا"[2]

وأمَّـا "تَحويـلُ الأُردنَ"، وقـد بَـدَأَتْ مـؤامرةُ تحويـلِ مياهـهِ إلـى إسـرائيل منـذُ عـام 1956، فتصدَّى لها "صاحبُ الكلبِ"، وأعلنَ جهارةً أنَّه إذا ما حُوِّلَتْ مياهُ ومَجرى نهرِ الأردنِّ، فإنَّا –نحنُ العربَ– سنحفرُ لَـهُ روَافدَ، ونَقطـعُ حتَّـى السَّواقي، ونَحبسُ عنهمُ أمطارَ السَّماءِ إذا استطعْنا –ونحنُ نستطيعُ– لاعنِينَ جَدَّ "بن غوريون":

إذا مَـــا حُـــوِّلَ الأُرْدُنُّ يَوْمَـــاً

سَـــنَحْفِرُ لِلرَّوَافــدِ أرضَ سِـــينَا

وَنَقطَــعُ عَــنْهُمُ حتَّــى السَّــواقِي

وأمطَـــارَ السَّـــماءِ إذا حَيينــــا

ونَلْعَـنُ جَـدَّ "بـنْ غوريـون" لَعْنـاً

إذا زادَ السُّـــبَابُ علــــى أبينــــا[3]

– إذا ما حُوِّل الأردن يوماً سنحفر للروافد أرض سينا ونقطع عنهم حتى السواقي وأمطار السماء إذا حيينا.

وشِـعارُ "بتـرولُ العربِ للعَربِ"، كما طَرَحَـهُ القـادةُ العـربُ، بعـدَ حـربِ 1967، سِـلاحاً ضـدَّ الإسـرائيليينَ، كـان قد لَفَتَ إليـهِ صَـاحبُ "جريـدةِ الكلـبِ" حـينَ أعلـنَ أنَّ: "بِتـرولَ العِـراقِ تَحرسُـه سُلالةُ عَارفينا"، وبترول السُّعودية "حَلالٌ كما قال

[2]–إسماعيل، صدقي: "جريدةُ الكَلبِ"، ص 143.
[3]–إسماعيل، صدقي: "جَريدةُ الكلبِ"، ص 144.

الشُّيوخُ المُؤمنُونا"، وفي الكُويتِ "بُحورٌ من البترولِ فيها تَسبحُونا"؛، فلِمَ لا تجعلُوا من البترولِ سلاحاً؟ ولِمَ لا تُحارِبونَ، وتقطعُون هذا البترولُ أيُّها الأمراءُ العربُ، وتجرِّبوا حَظَّكم؟ فإذاعةُ مِصرُ صَرَّحتْ طويلاً، ووعَّتكُم مِنذُ سِنينَ، فلِمَ لم تستجيبوا؟:

لَنَا نِفْطُ العِراقِ يُدرُّ تِبْراً

وتحرُسُهُ سُلالَةُ عَارِفِينا

ويترولُ الحِجَازِ لَنَا حَلالٌ

كَمَا قَالَ الشُّيُوخُ المُؤمِنُونَا

وَفِي أرضِ الكُوَيتِ لَنَا بحُورٌ

مِنَ البِتْرُولِ فِيهَا تَسْبَحونا

بِذَلكَ -وَهْوَ مَعْروفٌ لديكُمْ-

إذاعةُ مِصْرَ وَعَّتكُمْ سِنِينا[1]

و"في مطار روما" حيثُ سينزلُ فيه بعضُ المُسافرينَ، وهي ذاتُ تاريخٍ عريقٍ، تاهت بها عُقولُ البَاحثِينَ، وفيها يحكمُ "بابا روما"، ويطبِّقُ أحكامَهُ الَّتي نَصَّ عليها ما كُتِبَ في الإنجيلِ، ورتَّبه الآباءُ القدِّيسونَ فيقولُ:

ذَكَرْنَاهُ بِرُومَا إذْ هَبَطْنَا

لِينْزِلَ فِيهِ بَعْضُ مُسَافِرينا

وروما ذَاتُ تَارِيخٍ بَعيدٍ

بِهِ تَاهَتْ عُقُولُ البَاحِثِينَا

[1]-إسماعيل، صدقي: "جريدةُ الكلبِ"، ص 144، وكلمةُ "عارفينا" تعني: عبد السَّلام عَارف، عبد الرحمن عارف، حكَّام العراق آنذاك.

- خير دعامة للحكم فعل به أصحابه لا يستحونا ضربت، قتلت، إن الحكم راضٍ بمنطقة ولا من يحزنوننا.

فَفِيهَا يحْكُمُ البَابَا ويُملي

شَرَائِعَهُ على المُسْتَضْعَفِينا

وفيها طبَّقَ الحُكَّامُ أيضَاً

مَبَادئَ "ماكيافيلي" مُخْلِصِينا[2]

إلاَّ أنَّ "صاحبَ جريدةِ الكَلبِ" يحاولُ إنصافَ هذا الشَّخصِ بإيرادهِ حقيقةَ رأيهِ في الَّذينَ يَحكمونَ: وماذا تصنعُ السِّياسةُ؟ فيرى فيها كَمَنْ يُطلبُ "التِّجارة من دونِ مالٍ، ويخوضَ الحَربَ من دونِ مُحاربينا":

وَإِنْصَافاً لِهَذا الشَّخْصِ نَرْوِي

حَقِيقَةَ رَأْيِهِ فِي الحَاكِمِينَا

رَأى أنَّ السَّياسَةَ . مُنْذُ كَانتْ

مَبادئُ تصنّع الحُكْمَ المَتِينا

وإنْ هِيَ أصبحتْ مَحْضَ ارتِجَالٍ

فُقلْ: صارَتْ غَباءً بَلْ جُنونا

كَمَنْ طَلَبَ التِّجَارةَ دُونَ مَالٍ

وخَاضَ الحَرْبَ دُونَ مُحاربينا[3]

ولكنَّه يُعرِّجُ على قضيَّةِ استخدامِ الأخلاقِ حِيناً، وحيناً على أنَّه قد يقضي عليها، فينتهي إلى غايةِ " البابا" أنّه ليسَ له شعاراتُ كبارُ، ولا أقوالَ شَرْحُها يدوِّخُ العقل الفطينا. فهو يقول:

[2]-إسماعيل، صدقي: "جريدة الكلب"، ص 146-147.
[3] اسماعيل، صدقي: جريدة الكَلبِ، ص147.

وخَيْـــرُ دَعَامـــةٍ للحُكـــمِ فِعْـــلُ

بِـــهِ أصـــحَابُه لا يَسْـــتَحُونا

ضَربْتَ، قتَّلْتَ، إنّ الحُكْم راضٍ

بِمنْطِقِـــةِ ولا مَـــنْ يحزنُونـــا[1]

وكمـا اسـترْجع مـن عليـاءِ طائرتـهِ ذكـرى الفَلاسفةِ القُدامى، لم يغَبْ عن بَالـهِ الحدثُ عن "الثّـورةِ الفَرنسـيَّةِ"، وثوَّارهـا الَّـذين جـاؤوا حُفـاةً مـدجَّجينَ بالسِّـلاح، صـعَاليكَ جـائعينَ، وكيـفَ أعـدموا المَلـكَ لـويسَ السَّـادس عشـر"، فـي مـا الشّعبُ الّذي يجوعُ قَرناً بعد قَرْنٍ صَابراً مستكيناً.

وفجأة تأْتيه روحُ كرُوحِ الله لا تَلينُ، فيقول:

هُنـــا الثُّـــوار جـــاؤوا ذَاتَ يَـــومٍ

حُفَـــــاةً بِالسِّـــــلاحِ مُـــــدجَّجِينا

وقـــد أخَـــذُوا "لـــويس" وأعـــدَمُوه

لأنَّهـــــم رأَوْا مَلِكـــــاً سَـــــمِينا

يَجُـوعُ الشَّـعبُ قَرْنَـاً بَعْـدَ قَـرنٍ

ويَصْـــبُرُ مُوشِـــكاً أنْ يَســـتْكَينا

ولَكِـــنْ فَجـــأةً تَأْتيـــهِ روحُ

كَـــرُوحِ اللِـــه تـــرفُضُ أن تَلِينـــا[2]

عـادَ إلــى " الجَـوّ مِـنْ جَديـ...[3]

– إن سوريا استقلت بعد صخب وهياج أدركت أقصى أمانيها بعهد الشيخ تاج.

يفكِّر، وهو يَطيرُ مُتَمايلاً، والريَّاح تَهبُّ عليه مَعْ مَنْ معَه في الطّائرةِ، يَصِلُ إلى "مَطارِ باريسَ"[4]، وفـي" الحـيَّ اللّاتينـي"[5]، أشـهرُ أحياءِ فرنسا يَنزلُ ويَصـفُ مـا شَـاهدُه،، مـن فتيـاتٍ حَسـانٍ، وتماثيـلَ من أحجار تُمثّلُ "أوغسْت كونت، برغسون"، بعد أنْ عرَّج على السُّوربون شَوقاً إلى فِكرٍ، وَشاهَد ما شاهد إذ يقول:

نَزَلْنـــا أشْـــهرَ الأَحْيَـــاءِ فيهـــا

بِـــه اللّاتـــينُ كَـــانُوا يَفْخَرونـــا

وعرَّجْنَـا عَلــى السُّــوربونِ شَــوقاً

إلــى الفِكْــرِ المُهــذَّب بَــلْ حَنِينــا

فشـــاهدْنا أمَـــاَم البَـــابِ شخْصـــاً

مِـــنَ الأحجـــارِ، تِمثـــاَلاً ثمينـــا[6]

هنــا (أوغْســتُ كونْــت) وقــد رَأيْنــا

علـــى سَـــيْمائِهِ الفكـــرَ الرَّصـــينا

وقـــد لَحشـــتْ فرنســـا فَيْلَسُـــوفاً

يُخَلِّفُـــهُ فجابَـــتْ بِرغسُـــونا[7]

إلاّ أنَـهُ يعـودُ فيُعـدِّد الفَلاسـفةَ المُلحـدينَ، والوُجوديِّينَ، وكيفَ أنَّ " ديكارتَ" لو كانَ موجُوداً لـ"بهدل" "جـانْ بـولَ سـارتر"، أمـامَ الآخـرينَ دونَمـا

– لو كان ديكارت موجوداً لـ "بهلول" جان بول سارتر أمام الآخرين دونما تأخير.

[1] المصدَرُ السَّابق ،ص 147 و148، وكا...
يخْجَلونَ، واللّفظةُ الأولى أبلغُ في رأي ا...

[2]اسماعيل، صدقي:"جريدةُ الكلبِ"، ص6...
ولويس، يعني: الملكُ لويسُ السَّادسُ عَ...

[3]المصدَرُ السَّابق، ص 148.

[4] المصدَرُ السَّابق، ص 149.

[5]المصدَرُ السَّابق، ص 149.

... جريدة الكلب ص 150.

... ص 150,151. "لحشت": كلمة عامية ... جابت: جلبت.

تأخُّرٍ، وقالَ لـه:"إنّ الجِّسم شيءُ جمادُ كانَ قبلَ اليومِ طينا"[1]:

وأعْجَبُ منه أن يَأتي ورَيثُ

يَقُولُ: أنَا زَعيمُ المُلحِدينا

ولو أنَّ (ديكارتَ) كَانَ اليَومَ حيّاً

لَبهْدَلَهُ أمَامَ الآخَرينا[2]

أمَّا أنتَ فكنتَ تقولَ لَهُ:

وأنْتَ تَقُولُ يَا بْنَ الكَلْبِ[3]: أنَّا

بِغَيرِ الجّسم غَيْرُ مُخَيَّرينا

إذا عُضوٌ تعطَّلَ ذاتَ يومٍ

ألا يَبقَى ضياءُ الفِكرِ فينا ؟

وفي " حيِّ البيغال" كان يُشاهدُ المَراقِصَ، وأنصافَ العَرايا منَ النِّسوانِ، "وللطّاحونة الحَمراءِ فنونٌ تتبذُ المُستهترينا"، أمَّا في "كنيسةِ نوتردامَ" مقصَدُنا، وفيها رَأينا للتُّقى حِصناً حصينا"[4]، يَصفُ بناءَها الشَّامخَ، وبرجَها الّذي يناطحُ الغُيومَ، و"القلبُ المُقدَّسُ"، ففيه صُروحُ كنيسة تُطلُّ على حَدائقَ شاسعات، ينزُلُون إليها بالتّدرَّج، وفي الطّرفِ المُعاكس "للقلب المُقدّس" قامَ " حي مونمارتر"، حيثُ ترى فيه النَّوابغَ يرسُمونَ على عِرضِ الشَّارع، وسَربٌ من بَنات الفنَّ يرتدينَ " البَانطَلونا"، ويتابعُ قائلاً:

رَأيْتُ هُنَاكَ فنّاناً كَبيراً

يُوَقِّعُ لَوحَةً للمُعْجبينَا

تُمثِّلُ حَائِطاً في كَسْمِ شَخَص

وشَخْصاً كَسمه[5]مِثْلَ " الماكينا"

هو الفَنُّ الحَديثُ، وإنْ فِيه

جَمَالاً... رغْمَ كُلِّ السَّاخطينا

أمّا في "فرساي"، و"عودةُ إلى فِرسَاي"، فقصرُ من حجرٍ معتَّقٍ، تُحيطُ بهِ أساطيرُ القُدامَى تسُّر النّاظرُ إليها، و(كيوبيد) طفلُ الحبِّ، يَليه "بان ربُّ الرِّيح، و"أفروديت العارية تماماً، كُلُّ ذلك ذكرنا التّاريخُ دُروساً تُعطى للعاقلينا:

هُنا (كيوبيدُ) الحُبِّ ترْعَى

بَراءَتُه الوَقَاحةَ والمُجُونا

يليه "بانُ" ربُّ الرِّيحِ يحمي

على الأعشَابِ كُلَّ النّائمينا

وأفْروديتُ عَاريةٌ تماماً

وسُبحَان الّذي خَلَقَ الُفتونا

ذكَرنا عِندهُ التّاريخَ فَوراً

دُروسُ كُلّه للعاقلينا[6]

ويعودُ" صدقي اسماعيل" إلى "فرساي" ليعدّد

---

[1] المصدَرُ السَّابق، ص152، وفي رواية أخرى:

[2] المصدرُ السَّابق، ص151، ولعلّ المقصود بالملحدينا: جانْ بول سارترْ زعيمُ المذهبِ الوجوديّ في فرنسا.

[3] اسماعيل،صدقي:"جريدةُ الكلب"، ص152، وفي رواية أخرى:"يا بلعوص".

[4] المصدَرُ السّابق،ص 153.

[5] اسماعيل، صدقي:"جريدة الكلبِ، ص154و155، وكلمة "كَسْمَه شكْله وهيئته. الكلمة من قاموسِ " الكلبِ" المعروف.

[6] المصدرُ السَّابق، ص 155 و156.

أروقته والّتي هي سجلُّ التَّاريخِ، وكيفَ ردَ " شارل مارتل" الحضارةَ عن فرنسا، فجعلوه في التّاريخ رمزاً خياليًّا كي يَردّ الفاتحينا:

فَكَيفَ إذاً يَـرْونَ الغَـزْوَ[1] فَخـراً

وهـل يَنْسَـى المُـؤرّخُ مَيْسـلونا؟

ومأسـاة الجزائـرِ... هـلْ تُـراهُمْ

مـع التّـاريخِ إلاّ هازلينـا؟

إلى أنْ ينتهي . بعدَ أنْ عادَ إلى زيارته . كيفَ رأى قصّةَ " البوربونِ"[2] يتوّج بعضُهم بعضاً، والخزانةَ الّتي مُلئتْ عقوداً، والقاعة الّتي زيّنوها كي تَلقى الضيّوف الأكرمينا:

رَأينا قِصَّةَ "البوربون" فيها

مُلُوكَاً فـي الفَضَاءِ مَعَلَّقينا

وتلكَ خِزانةٌ مُلئتْ عُقُوداً

يُقالُ بأنّها صَارتْ دُيُونا

وهذي قاعةٌ قد زيّنوهَا

لِكَي تَلْقى الضيُوف الأكْرمِينا[3]

إنّها معلّقةٌ قلَّ مثيلها، وندرَ نظيرها، ولكنَّ الأمرَ الغريب الّذي لابدّ من ملاحظته هو: أنَّ "صدقي اسماعيل" أغفلَ ذكر المدرسَة الفلسفيَّة الكلبيَّة وروادَّها، الأمرُ الّذي يُضعفُ الأطروحةَ الّتي تعتبرُ " الكلبِ إشارةُ" ضمنيّةُ إلى تلك المدرسةِ. فهل شكّلَ ذلك مؤشّراً له مغزى ما؟

حينَ ظهرتْ موهبةُ . " صدقي اسماعيل" . في الصحَّافة السّاخِرةِ الّتي كُتبتْ بالأُسلوبِ " الموزون المقّفى"، كانَ لمْ يبلغِ العشرينَ من عمره[4]، فعندما أصبحَ الشّيخُ "تاجُ الدّين الحُسينيِ" رئيساً للدولة السُّوريَّة، إبَّان الحربِ العالميَّة الثّانيةِ، وبعدَ دخولِ القوّاتِ البريطانيّة إلى دمشقَ ومعها وَحَداتُ "فَرنسا الحُرة" في العام 1941؛ كَتبَ " صدقي اسماعيل" "نشيدَ الاستقلالِ"، وأجملُ ما في هذا النَّشيدِ لازمته، وقد قالَها بشكل سَاخر:

إنّ سُوريًا استَقلّتْ

بَعْدَ صَخْبٍ وهِيَاجْ

أدْرَكَتْ أقْصَى أمَانِيها

بِعَهْدِ الشِّيْخ تَاجْ[5]

مضَى على ظُهور "جريدة الكلبِ" ما ينوفُ عن نصف قرنٍ من دونِ أن يحصل صاحُبها على امتيازٍ لإصدارها، وكانت أمنيتُه بعدَ أن وصلَ معظمُ أصدقائه من قُرّاء الجّريدةِ إلى الحُكم: "أن تكبّر عقلكَ، وتذهبَ معي الآن إلى

[1]المرادُ الغزو الاستعماريّ. الّذي صبَّ شروره، وجرائمهَ على العَالم، وكانَ نصيبُ البلادِ العربيّة من هذه الجرّائم، والشرور، فوقَ كلّ ما يخطُر على البال. انظر "جريدة الكلب"، ص 158.

[2]عائلة " البوربون" من أشهر الأُسَر المالكة في فرنسا.

[3]اسماعيل ، صدقي: "جريدةُ الكلب" ص .159

[4]وُلد "صدقي اسماعيل" في إنطاكيةَ من لواء الاسكندرونة في أيّار 1924 وبهذا يكون عمره سبعةَ عشرَ عاماً.

[5]أبو عقل، غازي: "تأمُّلاتٌ في الظّاهرةِ الكلبيّة، مجلّةُ الموقفِ الأدبيِّ السوريةِ، . العدد 350. حزيران 2000،ص73.

الدُّكتُّور سامي الجُّندي[1]، القارئُ المُدمن للجّريدة، وتقنعه بأنْ يسمحَ لنا بإصدارها رسميَّاً، ولا اعتقدُ أنّ الـدُّكتُّور الجُّنـدي سـيرفُضُ طلبَنَـا، وعندئـذ تستطيعُ " الكلبُ" أن تلحقَ "بالكنارِ والتَّمساح"[2]، لكنَّها كثيراً ما احتلَّت المكانُ الأوّلَ على جَدول أفضليَات صدقي الّذي لم يهملها يومَاً لأنّها مَجالُهُ الحيَويَّ، وذَريعتَهُ لتخفيفِ الضغَّط الوجوديَّ على أعصابهِ، وبقيتِ "المقالاتُ السَّاخرةُ" النّقّادة بلا قُرّاءٍ عَملياً، لا يطالعُها إلاّ القلَّة من الأصدقاءِ، ولا ندري لِمَ لَمْ يُحاولْ "صدقي إسماعيل" الحُصول على امتيازٍ لإصدَارِها، مع أنَّه بقي سنواتٍ عديدةٍ على رأسِ المجلسِ الأعلى لرعَايةِ الفُنون والآدابِ، واتّحادِ الكتّاب العَربِ[3]، ولكَمْ كانَ يحلُم حَسيبُ كيّالي[4] بمجلّةٍ رئيسُ تحريرها "صدقي اسماعيل"، ورسَّامها عَلـي فـرزات[5]، وهيئـة تحريرهـا مـن حَسيب نفسهِ، وأحمدُ إبراهيمُ عبدُ الله[6] ومحمد المَاغوطِ[7]، وغسّان الرّفاعي[8]،، وكانَ يقول:

"سيبقى اسمُها "الكلبُ"، وسنجعلُها توزع مليون نسخةٍ في بلاد العرب"[9]. لم يتحقّق حِلمُ حسيب كيّالي، لأنه مثلُ صدقي، وأحمدَ إبراهيم، لم يَعُدْ قَادراً على السُّخريّةِ، بينما يحاولُ محمّدُ الماغوط، وعلي فرزات ما بوسعِهما، في صُحفُ، ومجلاّتٍ لا تنتمي إلى التيّارِ "الكَلبي" النّقّاد، بل إلى التيّار "الكَلبوي" المُعاصِر.

[1] الدكتور سامي الجُنْدي كانَ في تلك الفَترة وزيراً للإعلام.

[2] التمساح،Le Crecedil: جريدّة ساخرة، وناقدّة كانت تصدر في موسكو. الكَنار Canard Emchaine Le، مجلّة أسبوعيّة فرنسيّة، سياسيّة، ساخرة، فيها بعض الشّعر النّاقدِ. واسماعيل، صدقي: "جريدةُ الكلبِ"،ص 385، من تحقيقٍ كَتَبَهُ الأستاذ زهيرُ مارديني، نُشِرَ في مجلة الأسبوع البيروتية عام 1963..

[3] أبو عقل، غازي: تأمّلات في الظّاهرةِ الكلبيّة"،ص 74، انظر الفصل الأوّل من هذا الكتاب بعنوان: صدقي اسماعيل: حياته وآثاره.

[4] أديب وفنّان سوريّ من أصدقاء صاحب " الكلبِ".

[5] رسّام كاريكاتوريّ مشهورّ من القطرِ العربيِّ السوريِّ، حائزُ على جوائزَ عالميّةٍ، وقد أصدرَ مؤخراً جريدة كاريكاتوريّة الدُّومري.

[6] وكانَ مُدرّساً لمادّة الجُغرافيا في ثانويّات الّلاذقيةِ... وهو من أبرعِ شعراءِ الحلمنتيشيّاتِ في أُسرةِ ا لكلَبِ.

[7] أديبٌ عربيٌّ سوريّ رائدٌ، وهو من أصدقاءِ صاحبِ "جريدةِ الكلبِ".

[8] نائبُ رئيس اتّحاد الكتَّاب العرب حينَ كانَ الشَّاعرُ رئيساًَ له، وهو عضوّ في أُسرةِ التّحرير.

[9] أبو عقل، غازي، تأملاتٍ في الظّاهرة الكلبيّة، ص 74.

❑❑❑

❑❑❑

واحة الشعر

الغزالة وابن آوى

شعر: تميم صائب

سلمى لها قمران في سفح البنفسج..
ساخنان..
ولا يجيدان القراءةَ
والسلوكَ المعرفيَّ المستطيلا
قد سلّمت سلمى لقلبي نايَها
في قاربِ الليل المجونيّ الملوّن كالفراشةِ
كي أغنّيها طويلاً
سلمى ترى نصفَ الحقيقة دائماً
هي تدّعي أنْ لا حقيقةَ
غير ما تُبدي لها المرآةُ من جسدٍ
يفاجئنا إذا انحسر القميصُ ولو.. قليلا
وبها كنوزٌ لم تقاسمْنا بها
حتى تُثيرَ بنا لمرآها الذهولا
ساقان من عاجٍ
يقيمان المدامة في ثوانٍ
حين ينهمران داخلَ رغبتي مطراً ثقيلا
ويدان تختصران تاريخَ الحليبِ
فليتَ أرضع منه ما يكفي ليجعلَني نخيلا
وإذا انتشت سلمى
فضحكتُها تُزاوج بين بستانين
من خمرٍ ومن عسلٍ
وبين حمامتين تُلَمْلمان النورَ من أحداقِنا
حتى تُحيلاه هديلا
سلمى تلوّنني بألوان التكهّن..
هل أُعِدُّ لها السريرَ أم الفضاءَ؟!
فحولتي.. أم آخر الأشعارِ
أُسكِرُ ليلَنا الصَبَّ العليلا؟!
ما قصْدُ سلمى
حين أعطتني -لأكتبَ رقمَ صندوقِ البريدِ
بأحمر الشفتين. منديلاً جميلا؟
ما قصْدُها
لمّا أشاعتْ أنها عشقتْ مُكاتبَتي

ليصبحَ بعضُ صوتي
. إذ أردّ على رسائلها . صهيلا؟
سلمى حبيبةُ نفسِها
فإذا أحبّتْ غيرَها
جعلتْه في يومٍ.. قتيلا
**
سلمى تراقصني
لترقصَ في دمي
وتشدّ شِرْياني على خصْرٍ
يُداعب كوكبين على سريرِ الموجِ
عند الإلتفافْ
وتُنيمُ كفّاً مثلَ عصفورٍ على كتفي
برقصتها الرشيقةِ..
كي يرى الباقون شكلَ الإرتجافْ
تحمرّ وجنتُها إذا التقطتْ مداها
بعد كأسٍ خامسٍ
فتصير خوخاً مستعدّاً للقطافْ
دارتْ
فأنعَشَتِ الأساورَ في يديها
وارتدى خلخالُها ثوبَ الزفافْ
سلمى تظنّ بأنني أنوي كما تنوي
ولا تدري بأنّي بِتُّ من قلبي أخافْ
هي لعنتي
وصلاةُ غفراني
وأمطاري
وزوبعةُ الجفافْ

وهي الشروقُ..
هي الغروبُ..
هي الرصاصةُ والضّمادُ..
هي الحقيقةُ والنبوءةُ..
والغزالةُ وابنُ آوى..
والرذيلةُ والعفافْ
هذا التناقض كلُّه سلمى
ولا ترضى بمائدةِ الكَفافْ
**
سلمى
تطارد غرغرات الماءِ
في نرجيلةِ الوقت الرجيمْ
لكأنّها تخشى على الجسد الفتيِّ
من التجاعيد التي لا بد منها
ذات يومٍ أعوجٍ أو مستقيمْ
فتصبّ نيراناً على حطب الزمان
وترتدي في الليل أنجمَه
وترسل للصباحِ رسالةً
كي لا يجيءَ مبكّراً
قبل انتهاء الخمر في كأس النديمْ
سلمى تُعاند سِلْمَنا
فتفجّر الألغامَ تحت مقاعد الأصحاب

تدعونا إلى موتٍ حميمْ

موتٍ جديدٍ
لا يُشابهُ موتَنا المرَّ القديمْ
**

سلمى تخطّط أن تعيشَ بلا خططْ
عفويّةً.. مجنونةً
ساديّةً.. مقتولةً
لا شيء في (سلمى) وسطْ
سلمى
إشاراتُ التعجّبِ في نصوصِ الجاهليّةِ..
كلّما قاربَتْهَا
تركتْكَ في نصّ الحداثةِ كالنقطْ
سلمى التي..
سلمى فقطْ!!!
***

2003/8/20

□□□

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

شمس منتصف الليل

شعر...زهير غانم

خيبة الرّخ.. فتنة الرغبة

شعر: د.صاحب خليل إبراهيم- العراق

1. الرغبة

(1)

أرادَ أنْ يُغنّي.
فانْفَجَرَتْ،
حَنْجَرَتُهْ..!!.

(2)

السكّينُ الصَّدِئهْ!
يقظى..!
يدعوها للماضي،
شوقٌ..
وحنين..!!

2. الفتنـة

(1)

يا جَمْرَ الروح،
وفتنَتَنا الأولى
داهَمَنا الحُبُّ.
بكتاب السّرِّ امْتَزَجَ الحرفان

(2)

هذه
طَرُقي.
أيقظَتْ.
فِتْنَةٌ،
صَمْتَها..!!

3. الرُّخ

(1)

كُنْ حَذِراً.
الرُّخُ جالسٌ يبيضْ..!!

(2)

هو الرَّخُ فوقَ الفَنارْ.
يمدُّ جناحيهِ كيما،

يموت النهار..!!.

(3)

الرأس في مدياتهِ،

لا يستكينْ..!!

الرّخ يأكلُ فجرنا..!!

.....

يذوي شذاً

في زهرةٍ

للعاشقينْ....!

4. خيبة

(1)

خيبتُنا.

تهرمُ في كلِ مكان..!!.

(2)

لِصٌّ.

يَتَدَثَّرُ منْ خوفٍ،

بقميص العُشّاقِ..!!

(3)

يُرتابُ فيهْ.

وحينما،

يأتي يُغادرون..!!.

(4)

رياءٌ..

جميع الذي يَدَّعُونْ..!!

5. حذارِ

(1)

هي النجومْ.

مُفَخَّخَهْ.

حذارِ من تساقط الغيومْ..!!.

(2)

وحذارِ منْ،

فخِّ القصيدة!!.

(3)

وحينَ،

تَوَضَّأْتُ جُرحي..!

عَرفْتُ الطريق..!!.

6. الجوهر

أصواتٌ،

تثملُ منها الآذان!:

أن تبنى مملكةٌ،

تخلو من كلِ الأحزانْ..!!

لكنّ الجوهرَ،

يكمن في قتل الإنسان....!!.

7. حناجر

الصدور

هو النشيجْ.
يغادرُ المكانَ.
يستَلُّ من حناجرِ الصدورِ.
نشيدَهُ المُدَمّى،
في حمأةِ الضجيج...!!

8. عقود

تعاقدتْ..
بلادهُمْ..
لموتِهمْ..!!
فجهّزتْ..
قبورَهُمْ....!!

9. أفكار

في الرأسِ أفكارٌ تدورُ،
ترفضُ السقوطَ في مدارها السّقيم..!
فأوقدتْ..
أسرارَها.
رافضةً..
بداية الجحيم....!!.

10. غابة

لم تكنْ.
غابةً،
لتضيق بها الكلمات...!!

11. مواسم

(1)

تحجّرتْ،
في أفْقِنا،
سحابةٌ..!،
فاختنقتْ...
مواسمُ الحصادْ...!!

(2)

موسمٌ،
للحصادْ.
وحصاد الغَنَمْ!،
لا مواسمَ لَهْ...!!.

(3)

هفوةُ السيف لن،
تحفظَ الرأسَ،..
كان يدورُ،
فخوراً على كَتِفَينْ....!!.

12. تداعيات

(1)

يتداعى فَمُ الأزمنهْ.
منه يسقطُ عُكّازُهُ،
فوقَ أرصفةٍ،
للغبارْ..!
ويذوبُ الجَسَدْ.
في لظى الأمكنهْ...!!.

(2)

موحشٌ..
خوفُنا..
في الحقول...!!

13. بقايا نهار

يعبرُ النهرَ للكرخِ،
ثم يعودُ لباب المُعَظَّمِ،
حيثُ تطيرُ الطيورْ.
ما رأى غيرَ مصطبةٍ،
وبقايا نهار..!
وحدَهُ الآنَ والمصطبهْ...!!

14. أنتِ فقط

إذْ تمنحني
حُبّاً..
أنسى أنَّ الأرضَ تدور!
أنسى كُلَّ ملايين النسوةِ فيها
لا أتذكرُ غير امرأةٍ،
هي أنت...!!.

❒❒❒

في مدار الحب ..
والإنسان

شعر : محمد منذر لطفي

-1-

نبتَ الحب بقلبي ذات ليلهْ..!
مثلما تنبتُ في روض الجمالْ
زهرةٌ بيضاء.. أهداها الشذا سحراً حلال
أورق الحب بقلبي ذات ليلهْ
مثلما يورق في الليل المطيرْ
ألفُ حلم رائعِ الألوان.. شرقيِّ العبيرْ
أزهر الحب بقلبي ذات ليلهْ
مثلما يزهر في النفس الرجاءْ
ملأ القلب ربيعاً.. غمر الفكر ضياء
فابتسمتُ اليوم للعالمِ..
غابتْ كل آفاق الرتابهْ
وهوى في ساحة النفس وفي أعماقها صرح الكآبهْ
صار لي دربٌ.. وحسناءُ مشتهُ..
أستقي منها الكتابهْ
أستقي منها الغناءْ
صار لي نبعٌ.. وأرض.. وسماءْ
صرتُ أشدو اللحن صبحاً ومساءْ
وأعيش العمر حباً وإخاء
وميادينَ عطاءْ
صرتُ شمساً.. صرت بدراً...
صرتُ نجماً يحمل الضوء لكل الشعراءْ
صرتُ ناياً يغزل الأنغام في درب التي أهوى...
وفي درب التي تهوى..
وفي كل دروب العاشقين السعداءْ

-2-

يا لَهذا العالم الرحب الجمالي المضيءْ...
والربيعيِّ المليءْ
بأفانينَ من البهجة... ماضٍ بعضُها..
والبعضُ آتْ
إنه الحب الذي لولاه ما كانت حياةْ
فأنا اليوم أميرْ

وحياتي كلها شلال أضواءٍ..
وبستانُ عبيرْ
لم أعد أحلم إلا بجناح من حريرْ
لأطيرْ
فوق سطح الأرض.. كي أمسح مأساة المصيرْ
علَّني أمسحُ ألوان الشقاءْ
ودموع الأبرياء
علني أرفع تحت الشمس بيتاً...
أنسج اليوم رداءْ
لجموع البؤساء
وأرى عالمنا الأرضي في حضن الغيومْ
قد تعرَّى في وجومْ
يغسل الآثار والأحقاد في بحر الإخاءْ
هكذا تولد في دنيا المُحبّين أغاني السعداءْ
هكذا تمنحهم عاطفة الحب عبيراً.. وضياء
نحن هذا اليوم يا "ليلايَ" نحيا في مدارْ
نصفُهُ نورٌ...
ونصفٌ ظُلُماتٌ... وأُوارْ
فمتى نجعله طيفاً سماويَّ الإزار..؟
ومتى يأكل بازُ الصبح غربان المساءْ..؟

- 3 -

أيُّ سرٍّ يجعل "البعض" يرى أن الهمومْ
تملأُ الأرض بألوان السمومْ..؟
إنني أعجب منه.. من رؤاهُ السودِ..
من تلك الطقوس النرجسيهْ
والرموزِ الوثنيهْ
والمتاهاتِ التي يحملها الجهل القديمْ
فثرى الأرض.. سماها ظلُّ جنَّات النعيمْ
إنها حبةُ رملٍ.... ذهبيهْ
في صحارى الكون.. في بحر النجومْ
فلماذا لا نعيش العمرَ.. نشدو للنسيمْ..؟
ومتى ندرك أن الحب مفتاح السعادهْ..؟
إنه النور الذي يمضي بنا نحو العبادهْ
إنني أرثي الذي يعرف أن الليل وهمٌ.. وسرابْ
والذي يعرف أن العمر ماضٍ كالسحابْ
ثم يحياه جحيماً.. وعذابْ
يدع الحب ويمضي نحو غابات الظلامْ
ليعيشَ العمر بؤساً....
وضياعاً...
وخصامْ.....
ليظلَّ الدهرَ.... لا يعرف أبعاد السلامْ...!

-4-

يا أخي... إن الجموع البُسطاءْ
من يعومون صباحاً... ومساءْ
في محيط مظلم الأمواجِ....
في بحر الشقاءْ
دونما أيِّ وصول للضفافْ
ليت أن المرء يحيا عمره حلوَ القطافْ...!
ليته يدرك سرَّ الكون في ذاك المطافْ..!

ليتَهُ يتَّخذُ العقل منارهْ..!
علَّه ينشر في قلب الدجى شمس الحضارهْ
فبلادُ الله ملأى بالبساتين... وآلاف الحقولْ
وبها حريةُ الفكرِ...
وتاريخُ العقولْ
وقناديلُ الصباحات التي أشعلها ألفُ حكيمٍ....
ورسولْ
فعلى الإنسان أن يطرق باب المستحيلْ
وعليه اليومَ ألا يدع الحب يزولْ
وعليه أن يعيش العمر أفراحَ الضحى الغامرِ...
أعراسَ الأصيلْ..!

إنني أعشق روح العصرِ...
روح الانطلاقْ
وأرى أن مدار الليل.. حلْمٌ لا يُطاقْ
إنني أنتظر الإزهار في قلب الرفاقْ
مثلما أزهر في قلبي –أنا –ذاتَ مساءْ
ألفُ مصباحٍ من الحكمة.. شرقيٍّ الضياءْ
ألفُ نجم يفرش الضوء على الكون إخاءْ
يملأُ الآفاقَ أُنْساً... وبهاءْ
ألفُ بدرٍ يغمر الإنسان حباً..
وعطاءْ...!
***

❑❑❑

من حديث النفس

شعر : جلال قضيماتي

بـــكَ أســـريتُ والخلائـــق دونـــي   حيثمـــا شـــئتُ فـــي مـــدى التكـــوين

وتملّيـــتُ مـــن رحابـــكَ رَوحـــاً   كـــان مـــن قبـــل مـــاثلاً فـــي يقينـــي

فلـــمَ القلـــب فـــي رؤاكَ غريـــب   ولـــمَ الـــروح لـــم تـــزل تـــؤويني؟

ألأنـــي أحـــب حبـــكَ حبـــاً   شـــاغل القلـــب قبـــل أن يشـــجيني؟

أم لأنـــي وقـــد أتيتـــكَ زلفـــى   غبـــتَ عنـــي تريـــد أن تســـلوني؟

ألأنـــا أنـــتَ... أم تُـــراكَ بعيـــدٌ   أم قريـــب ولســـتُ بالمســـكون؟

ألأنـــا أنـــتَ... أم تُـــراكَ قريـــبٌ   أم بعيـــد ولســـتَ بـــالمفتون؟

ألأنـــا أنـــتَ... أم تخليـــتَ عنـــي   يالـــذاتي.. كـــم بـــالهوى تغـــويني؟

ألأنـــا أنـــتَ... فلـــتكن كيفمـــا أنـــتَ   ـــ فأنـــتَ الـــ(أنا) فـــلا تقصـــيني؟

ولأنّـــا كواحـــد فـــي مـــدانا   وكلانـــا كنقطـــة فـــي (نـــون)

نتمنّـــى أن ننتمـــي لا إلينـــا   بـــل إلينـــا أن ينتمـــي مـــن يقينـــي

فيرينـــي ســـناك حـــين ترانـــي   فكـــأني أراك فيمـــا ترينـــي

واحد أنت ظاهر حين تَخْفى مطلَق أنت كالسنا والدجون

واحد أنت باطن حين يدنو منكَ ظامٍ بشوقه المكنون

واحد أنت مفرَد وبك الكو ن سجلٌ والكلُّ طوع اليمين

آية الحب أن أراكَ قريباً وعزائي في البعد أن تُبكيني

فإذا كنتُ كنتَ سرَّ بقائي وإذا كنتَ كنتُ رجع حنين

فأجرْني من غربتي فأنا الآ ن وحسبي أني أسير شجوني

أتمنّى.. وكل ما أتمنا ه لقاء على المدى يحييني

فأرى فيكَ ما أراه وهل لي بعد لقياكَ غير أن تدعوني

فألبّي وأنتَ خير مضيف يالنفسي كم باللقا تغريني

أنتَ ما دمتَ واهباً فأثبني من عطاياك نظرةً تسبيني

علَّ قلبي إذا دهته الليالي بين شك وريبة وظنون

يتملاّك رحمة وأماناً وعطاء ألستَ أنتَ معيني؟

فأعنّي على هواك وحسبي أن شوقي إليكَ لا يكفيني

كاد قلبي أن يستريح إلى التر ب وكاد الحنين أن يبليني

ولأني أطعتُ فيكَ جَناني وتمنّيتُ منكَ ما يحييني

وتطهَّرتُ مذ سكنتَ فؤادي مؤنساً فيكَ ما يضيء جبيني

أسأل اليوم ذاتَ ذاتِكَ..هلاّ من مجير بمائه يرويني

فأرى فيه نورَ وجهكَ إمّا ثار بعضي على سلالة طيني

أنـــتَ أقســـمت بالضـــحى والليـــالي	بالــــــدّراري.. بـــــالتين والزيتـــــون
أن تلبّـــي كـــلَّ العنـــاة وهـــا قـــد	جئتـــكَ اليـــوم والرجـــا يحـــدوني
أن أرى فيـــك خــــالقي ورجـــائي	وعزائـــــي وقرّتـــــي وعيـــــوني
ولأنــــي ومنــــكَ أنـــتَ بقـــائي	وزوالـــــي وفرحتـــــي وحزونـــــي
هتفـــتْ بـــي إليـــكَ نفســـي وتاقـــت	أن تـــرى فيـــكَ رحمـــة تطـــويني
فـــإذا بـــي وقـــد عرفـــت صـــراطي	لـــك لمـــا ســـألتُ أن تهـــديني
حـــين أترعـــتُ بـــالغرام بحـــاري	ثـــم أجريـــتُ فـــي هـــواكَ ســـفيني
يتهـــا الـــنفس..! منـــكِ أنـــتِ رشـــادي	وضـــــلالي وهـــــدأتي وجنـــــوني
فــــأطيعي جــــوانحي واســــتريحي	فـــي ضـــلوعي وحـــاذري أن تهـــوني
وأصـــــيخي إذا دعـــــاكِ محـــــبٌ	لا تقـــولي: بعـــض الهـــوى يغنينـــي
لـــن تكـــوني إذا ســـألتكِ ذنبـــا	وإذا كنـــتِ صـــدفةً لـــن تكـــوني
والـــذي كـــان لـــم يكـــن غيـــر ســـؤلٍ	عـــن مصـــيري إن كـــان لا يرضـــيني
أفأرضـــى وأنـــتَ بعـــدُ وحـــالي	حَـــذَرٌ بـــات فـــي الضـــلوع ســـجيني
أفأرضـــى.. ويـــح الفـــؤاد إذا مـــا	قـــارفَ الـــذنب واكتـــوى بـــأنيني
يتهـــا الـــنفس.! لا تطيلـــي شـــقائي	وإذا هنـــــتِ مـــــرةً فـــــاهجريني
لســـتِ منـــي ولســـتُ منـــك فكـــوني	حيـــث تبغـــين إنمـــا غـــادريني
فحـــرام علـــى إهابـــكِ روحـــي	وحـــــرام علـــــيَّ أن تـــــذكريني

سـأولّي شـطرَ الجنـان طريقـي فـإذا شـئتِ جَنَّـةً فـاتبعيني

❑❑❑

من يكمل الخطوة

شعر : زاهد المالح

خطرتِ
ففي كل حبة رملٍ
حديقةُ وردٍ
وفي كل نقلة خطوٍ
على عشبة مهرجانْ
ولم يكُ لي من دليلٍ
إليكِ
سوى دهشتي
كلما شالت الريحُ
إيماءةَ الأقحوانْ
...
فمن يكمل الخطوة الآنَ
غير جناحين يعتنقانْ
ولسنا بعيدين
عن سرورة النهر
رفة هدبٍ
ونفتح باب المسافة
حتى أقاصي المكانْ
لغابة طيرين
كانا طليقين
يعدان قهوة حبهما في الصباحْ
ويلتحفانْ
جدائل قافية في المساءْ..
.....
يعابثني النجم
ينحسر الصمت
عن آهِ نايْ
وقبضة عشبٍ
تحاول ضبط مقاماتِهِ
فيهل الصدى
سنابل ذكرى
تهرولُ تحت مطاوي قميصي
فأُمسكُ خصلاتها
أستعير شريطاً

لليلكةٍ.. أو جناحْ
ومن بقعةٍ خلّفتها الفراشاتْ
أطيّرُ حلماً صغيراً
وأجتاز شرفة بيتي
لأقبض فوق الجدار عليهِ
قبيل يغادرني في الصباحْ
فلا أستطيع الرجوع
إليه...
...
أخاف على الحلمِ

أفرش نافذتي للسنونو
أرتِّب فوضى الوسائد
أملأ (فاز) الأقاحْ
أُهيئُ أشياءَنا المشتهاةْ
يفاجئني الفجرُ
يفتح شوقاً إليَّ ذراعيهِ
يضبط في العشبِ
إيقاعَ قوسِ كمانْ..!

❑❑❑

بكت شهرزاد

شعر : هاجم العيازرة

/1/

بكت شهرزاد
ولمت بقايا الشناشيل قبل اشتعال
الصباح وقبل انهزام الزمان الذي
لا
يعاد.
بكت شهرزاد
وزمت على شفتيها حروف
الحكاية قبل الأخيرة صمتاً
تسلل
يطفح فوق سرير الأمير
وتطلب حق اللجوء إلى عالم
تهمس الشمس في سمعه
كل أسرارها أو
تخيط بإبرتها معطفاً للشتاء
و(تنورة) للسهول وشالا
رقيق السدى تشتهيه
الوهاد.
بكت شهرزاد
وهاهي بين الضجيج
وبين الركام صدى للأنين
وتحت الرماد انبعاث
لنافورة من نخيل على سحر
الليل يلقي بظل كثيف كثيف
يورق نوم الطيور على
سعفة
يشتهيها
السهاد.
بكت شهرزاد
وصارت خلاخيلها للصغار
قيوداً
وأضحت جدائلها للمشانق
في غفلة الدهر حين اشتهى
عطرها المشرقي اللصوص

ورودادها عسس
يفتحون بطون النساء بأحذية
للرعاة تدب على شغب الموت
ثم تخب وتمشي برتل
/2/
لتقطف أرواحنا بالعويل
ويدمل أجسادنا فوق سفح الزمان
الرماد.
بكت شهرزاد.
استحمت بنار الفحيح
وكان الأمير يخبئ تحت الوسادة
عقد الهزيمة أ و ما يبيح
لسرب غريب يحب الجريمة.
شرب الدماء وتحت السرير؛
وأقبية القصر تبغ؛ وخمر (وماخورة)
للبغاء
تشاد.
بكت شهرزاد
وهامت بمرآتها في حقول
السراب وها هي
تندب أطلالها والرمال التي
فاءها النخيل يوماً
وهمهم فيها الفرات كما كان
يجري نبيذاً بركب من الموج
يحدو ودجلة
يغمر هاجرة القيظ
يبعث من صدره غصة حيرة
من جديد
وحطت على غربة النائحات
وحط
الجراد.
بكت شهرزاد
وفي غيهب التيه والثلج والنار
تلتهم الجرح
تبحث عما تبقى لها من ثياب
وتركض بين الليالي
تشق المدارات مذبوحة
والأمير الذي باع من عمرها
كل ذراته دفء أحداقها والذي
كان ذنباً
يخبئ أنيابه في النهار بعنق البراءات
والحالمين وصار زفير الفراتين
غيماً دخاناً
//3//
وغامت نهارات بغداد
واسود فيها
السواد.
قفي شهرزاد.
وهاتي أباريق /عشتار/ والماء
هاتي الأزاهير

هاتي كؤوساً تدار لجلاسها في ظلال
الحدائق من ماء جرتها
وابحثي عن بقايا الضياء الذي
لا يزال يعشعش بين ثنايا المعابد
فوق أسوار تلك المدائن أو بين تلك البيوت
وعودي بماء الفرات زلالا
وعودي بدجلة
يسرج أمواجه مثلما كان يهزج حين
تحمحم في ضفتيه
الجياد.
بكت شهرزاد.
وبين بريق النواعس معصرة للدموع
تنز . تنز وتجتر كحل البكاء القديم
وترسم أيقونة للرحيل
وسيف الأمير
يطول الترائب . يحصد حتى المريدين
والأصدقاء وفوق ضعاف الجياد
يحارب وهم السراب.....
وطاحونة الموت
يسحن بين رحاها
العباد.
قفي شهرزاد
فرب الكتابة حاف
يجوب الأزقة فوق نثير الزجاج المحطم
يبحث بين الدخان المخصب عن كتب
الأولين، ووراقه أثقلته صنوف الكتابة
فوق الرصيف
فباع جنى العمر للعابرين بكسرة خبز
وعين المهاة التي أرمدتها العواصف
خارج وجه الرصافة والجسر
ترقب ظل الكروم التي
هشمتها القفار
ونامت على المحل... يا شهرزاد
ويرفضها الغيم حين يمر
ويمنع عنها البكاء فكيف
سيأتي على سافيات الجفاف
الحصاد؟
قفي شهرزاد.
فبدر.. يلاحق سرب النجوم
وقطعان غيم رخي
يريد رداء... يريد هواء
يريد رغيفاً... يريد دواء
يريد بلاداً لها فسحة الكون
ينداح فيها ظلال.. أثير،..
وشدو وما زال
يشكو مطاردة للأمير
فضاق به جلده مثلما
ضاقت الأرض والشعر فيه
فهام على وجهه مجهشاً بالبكاء.
وفوق المرارات ينساب شيئاً فشيئاً

ويقرأ يقرأ ((عيناك غابتا نخيل))
سفر المواجع حتى تبعثر وجدا
يشذي صدى الهمس في شرفة للدماء
تنوء . تنوء وتدمى
البلاد.
هنا أول السطر يا شهرزاد.
ومن سبع آلاف لؤلؤة في ثنايا الزمان
محاصرة بالبنادق.
يصفع وجه الكواكب فيها الموات
وظهر المجن يموج بما
خبأته المصائب والعنعنات
نعاتب من حين جن العتاب؟
وأقلامنا تستجير على ورق تالف
هم في صفحتيه اليباب
نسائل من؟ واللسان
يترجم هذر الكلام
يدحرج مما تبقى رغاء
ويعجز فينا لدينا
الرشاد.
بكت شهرزاد
وأغرقها الدمع سراً لأن البكاء
بشرعة نيرون مثل الزنا والجرائم
وهو حرام حرام وإن
وات ضحكت
حوكمت شهرزاد

بكت شهرزاد
وهاهي ترنو بعيداً إلى ضفة الموت
تسأل أبراج بابل عن قامة وصلت
للنجوم فلم صار نخل العراق قصيرا
تحول.... أصبح مثل الخيام لطقس
العزاء وأين المواويل يا
شهرزاد؟..
بكت شهرزاد
وضوء المصابيح يشرب أكوابه
الجن نخبا
ويسرقه العابثون واس الفراتين
ينزف فوق الشواهد فوق الرمال
ظلالاً نواحاً وصوت الصبايا
صدى في المحال على مذبح الصمت
بين الفضاءات كان غناء فصار عويلا
وهدهد فوق مدى الرافدين
الحداد
بكت شهرزاد.
بكت شهرزاد ونحن بكينا
ومن نحن يا شهرزاد؟
إذا ما بكينا إذا ما شجبنا بيانا
يترجمه حبر دجلة للعابرين
على الضفتين
وتدرج أمواجه موهنات وبين
نسيج الرمال تصير خواء فمن

يفتديه بأضحية تبعد الرعب
والموت أو توقظ الراقدين
وينهض بعد السنين العجاف
السواد.
بكت شهرزاد
ونخل العراق تهاجس صار هفيف
النسيم عواصف رمل عجاجا
يعفر وجه العراق
ويغسل دجلة أمواجه بالغبار
بحبر جديد يلون بالخوف أنس الحبارى

ببادية أورقت واحتمت شمسها في ظلال
الرشيد وأصغت إلى زقزقات الزرازير
وهي تهاجر للنفي والم
تحمل أكفانها والشظايا
وتهدم أبراج بابل
يا شهرزاد
ويعلن بعد فوات الأوان الأوان
الجهاد
بكت شهرزاد.

❑❑❑

امرأة في غيمة

نص : آصف عبد الله

لامرأةٍ توهمتُها في غيمة
خادعتني
ولم تُمطر في قلبي القصيدة
ولانتظارها الطويل في البياض..

كيف تُمطرُ غيمةٌ بيضاء في كفِّ الضرير
حين يسألها ابتهالات...
خذي حزني المعتق بهفيف الضحكة،
لأواري فرحاً ناقصاً...

***

يا بلادي
أنجبتُكِ من حروفٍ ربّيتُها في الشّجن!
قالوا:
هي امرأة تختصرُ البلادَ
وتمتحِنُ العابرين
فامكثْ في الوجعِ
واحرسْ ظنونك...
قلتُ:
بلادي جناحان في قفصٍ من دماءٍ وعويل
فكيف أضيءُ النّشيدَ المرَّ،
وكيف نَطيرُ في سماءٍ تزيّفُ وعودَها؟!

***

قال القتيل:
اتركوا أبوابكم مفتوحة
اتركوا قناديلكم .
تخفق أضواؤها على الشرفات...
اتركوا مدائحكم بعيدة...
وارقبوا دمي يعبر كغيمةٍ
غيمةٍ على هيئة طائر غريب
طائر لا يرى...
يدخل كنسمة يتيمة...

كتنهد أمي إذ هدّها الانتظار
فنامت على احتمالِ حلمٍ خذلها؛
فرأت في الجبّ شبيهي،
ورأت جسدي شجرةً تأكلها النّار
فانتبهتْ...
قالت:
أية آية يحملها طائر النّوم؟
شهقت:
(يا نارُ كوني) حَنَاني وجَنَّتي...
***
كنتُ في الأنثى ضلعها التائِهَ،
وكنتُ قداسَ شهوتِها،
وقوسَ جوعها
تشدّهُ إلى لعنة الرغبة
صحتُ:
يا غوايتها...
يا فراغ الضلع الضائع
يا مزمور فتنتها
يا...
هي غيمةٌ في النوم
وأنا مطرها
فكيف نذهب في ارتعاش الأعضاء؟!
قلت:
أحيكُ لها عباءةً من حروفي...
سأقلّد النّملَ في إصراره...
. جعلتُ الكلماتِ وأعضاءها
قمحي الأزلي...
هي غيمةٌ .
يا لهول اللهب!!
أصابع نارها شرّدت خيوط الضوء!
يا دمها...
سألمّ تعبي،
وأقطف لها الفجر من عين الشمس!!
***
صوتُكِ يفرش لي أغنيةَ الأوراقِ؛
يأخذني إلى شجرٍ في الحلم!
كيف آخذُ ظلّك إلى قلبي
لأبوحَ بهديل مثل النسيم،
وبجرأة مراهقٍ
أترك نفسي تحت سماء قلبكِ
عاريةً إلا من حرفين
يجهشان قرب أصابعك؟!
أين باب الأساطير .
لأكمل الطريق إلى النشيد!!
سأنتظرك في الصمت قليلاً،
وأغرقُ في الإصغاء إلى خطو صوتِكِ
في قلبي...
أيلول 2003

عالم القصة

□□

من سيرة الدم والخراب

قصة: خليل جاسم الحميدي

قال الرجل الملتحي: المرأة لي.

قال الرجل النحيل: بل هي امرأتي أنا.

وكانت المرأة تقف على مرتفع صغير في مواجهة الاثنين، هادئة، صامتة وتبتسم، وعيناها تسوحان في المدى، ترمقان الجهات، والسماء، والغيوم، وأسراب السنونو، والعصافير، ثم تحطان عند رؤوس الأشجار العالية وهي ترتجف بين يدي الريح، وكأن ما يحدث بين الرجلين لا يعنيها في شيء، وكلما تعالى صياحهما واشتد، كانت ابتسامتها تتسع وتكبر، وتبرق عيناها بوميض خاطف، بينما تبدأ الريح في النواح مثل امرأة ثكلى تبعثر أحزانها على الأرصفة والنوافذ، والطرقات.

اندفع الرجل الملتحي يريد الوصول إلى المرأة، لكن الرجل النحيل اعترضه، وسد عليه الطريق، والمرأة تقف في مكانها هادئة، مضيئة مثل شمس الصباح وتبتسم.

–قال الملتحي: ابتعد عن طريقي.

–قال النحيل: لن تصل إليها إلاّ على جثتي.

فازداد ارتجاف الأشجار واضطرابها، وفاحت من الاثنين رائحة حقد وعداوة كريهة، دامية، وشرسة، وانتشرت في المكان.

المرأة شمت الرائحة، ومع هذا ظلت هادئة، ساكنة، ترنو إلى الفضاء بعيون ذاهلة، حالمة وتبتسم.

–صرخ الملتحي: قلت المرأة لي. يعني أنها لي.

ما قاله وصل المرأة، ونفذ إلى روحها الذاهلة كالومضة الخاطفة، فحركها وأثارها، وأيقظ فيها الأنثى التي كانت تتململ في داخلها بخجل، فتمطت، وغمغمت، ثم أنَّت في غنج وتأوهت، ففاحت رائحة الأنثى منها، وانساحت في روح الرجل جمرة من نار متقدة، فسال لعابه واضطرب، ثم ابتسمت دون أن ترفع عينيها عن الرجل الملتحي، وحين ابتسم هو الآخر وعيناه تتأملانها باشتهاء داعر، وتزحفان بشراهة شرسة فوق جسدها، توهجت عيناها بقوة، وشعرت بشيء من خدر لذيذ، غامض ودافئ ينسفح في داخلها كالعطر، ثم يتوضع ما بين قلبها وروحها فضاء من الدهشة، والنشوة الغامضة.

فازداد التوهج في عينيها، وتحولت إلى قامة خضراء، باسقة ومضيئة، وراحت ترتعش مثل وردة ذابلة بللها المطر.

وحين التقت عيناها بعيني الرجل النحيل، اضطربت، وقد رأت في العينين ريبة، وعتاباً ومرارة، حاولت أن تتماسك، وتحافظ على توازنها، لكنها أخفقت، فالعينان تحاصرانها، وتنفذان إلى داخلها كالوجع المميت، تعريانها تماماً، فينكشف

داخلها للرجل ويتعرى، ويصبح للعينين وقع الرصاص عليها، فتنكمش على نفسها مثل قطة مذنبة وخائفة، وهي تحس بانطفاء حاد يجتاحها، وبالتوهج يتلاشى من عينيها ويغيب، فالرجل كان أغنية المرأة، والمرأة كانت وردة عمر الرجل وروحه.

-يقول لها: أنت روحي.

-تقول له: وأنت قلبي.

وعادت المرأة طفلة في التاسعة من عمرها، تغافل أمها وتنسل من المنزل كالنسمة، بهدوء حذر وصمت تخرج، دون أن يحس بها أحد، لتلعب لعبة العريس والعروس مع ابن الجيران الذي ينتظرها بفارغ الصبر، وعندما يراها أمامه ينتابه فرح غامر، يتسرب إلى روحه وقلبه، ويتوهج في الوجه والعينين، ويروح يرفرف بيديه مثل عصفور صغير يود الطيران، وكل ما فيه يتوهج ويضحك.

وحين يرتفع صوت أمها تنادي عليها تزداد التصاقاً بالطفل وكأنها تريد أن تنفذ إلى داخله، وتختبئ فيه.

-يقول لها: إنها أمك تنادي عليك.

-تقول له: ولكنني أريد أن أظل معك.

ينظر إليها.

في عينيها رجاء وتوسل ودموع.

يطوقها بيديه الصغيرتين بحنان، تزداد التصاقاً وتشبثاً به، يدفن رأسها في صدره، بينما هي ترتجف في حضنه مثل أرنب صغير وترتعش.

فازداد عذاب المرأة وتشظيها، وغادرها لونها الأخضر المضيء، فأطرقت برأسها إلى الأرض، ولم تعد تجرؤ على النظر في عيني الرجل، وهي تشعر أنَّ روحها تغرق بالعتمة والخراب، أمَّا الرجل فقد أذهله ما رأى من المرأة، وشعر أنه ذابل، ومكسور من العظم إلى العظم، ومهزوم، واجتاحه حزن مدمر وهو يتذكر حكاية هابيل وقابيل التي اندفعت إلى ذاكرته كالرصاصة فاستباحته رائحة الدم، والفزع، والموت.

ارتجف ثانية، وقد شعر بخوف غريب يجتاحه، وقبل أن يفعل شيئاً، أرعدت السماء وأبرقت، وهبت ريح عاصفة مجنونة، اندفعت في كل الجهات، وثار الغبار، فاعتكر الفضاء حتى تداخلت الأرض بالسماء، ودوّت طلقات نارية في الغابة، فامتلأ الفضاء برائحة البارود، وأسراب الطيور الهاربة من الموت.

-قالت الجهات: ثمة ما ينذر بالخوف.

-قالت الوردة: أنا خائفة.

وأجهشت بالبكاء.

فازداد عصف الريح وطغيانها، وانحنت كل الأشياء أمامها مرتجفة، إلا النخلة ظلت باسقة وشامخة، دوَّت الطلقات النارية من جديد، فتلون ماء النهر بدم الغزالة القتيلة، فبكى النهر مرعوباً وصاح:

-من يوقف هذا الموت عني.

انحنت النخلة بحنو وعانقت النهر، ضمته إلى صدرها، ونفخت فيه من روحها، لكنَّ الدم ظلَّ يلون الماء، بينما الريح تعبر من جوار الرجلين دون أن تتوقف، أو تثيرها رائحة العداوة، والخوف، والدم المنتشرة في المكان.

وحين مرت بالمرأة دارت حولها مرات ثلاثاً، والمرأة ساكنة، واجمة، ذاهلة، وكأنها تعيش خارج اللحظة تماماً، تنظر إلى الريح تارة، وإلى الرجلين تارة أخرى، وفي الرابعة ضمتها إلى صدرها، كان قلب المرأة خائفاً وروحها تبكي، شدتها إلى صدرها ثانية، قبلتها من ثغرها، ثم زرعت في شعرها وردة سوداء.

ظلت المرأة على حالها، منهوبة من الداخل والخارج، ونحيب النهر ينفذ إلى روحها كالطعنة، شعرت الريح بعذاب المرأة وحيرتها، ومع هذا لم تتوقف. فقط:

لوحت بيديها الاثنتين وتابعت المسير، فقد لاح لها النعمان بن المنذر من بعيد، وحيداً يضرب في الصحراء تائهاً ومهموماً، يريد الوصول إلى المدائن والمثول بين يدي كسرى، وحيث التفت أو استدار طالعه وجه هند، ونفذت إلى روحه رائحة الحيرة. ورأت الريح غمامة حمراء، تلاحق النعمان مثل ظله، ولا تفارقه بالمرة.

–فهجست الريح في داخلها: الملك يسير إلى موته برجليه.

–وهجس النعمان في داخله: أموت ولا تكون هند لكسرى.

لكن النعمان لم يسمع ما قالته الريح، فبقدر ما كانت الريح قريبة منه، كان النعمان بعيداً ونائياً عنها، بينهما مسافة ألف عام ويزيد، الريح تعرف ذلك، وتعرف أن لا شيء يشغله إلا مصير ابنته هند، ومحنة الاثنين مع كسرى، هذه المحنة التي تسكنه مثل دمه، وتنأى به بعيداً عن كل ما حوله، فانقبض قلب الريح حزناً على النعمان، ثم استدارت إلى الخلف، وجدت الرجلين مازالا في مكانهما، وأصواتهما تزداد حدة وغضباً، شراسة واشتباكاً، والمرأة تقف في مكانها صامتة، حائرة، مضطربة، وفي داخلها يدور صراع شرس وعنيف، بينما رائحة الدم تزداد كثافة في المكان.

وحين ترامحت عيون الثلاثة في لحظة واحدة، عوى ذئب شرس وجائع في عيني الرجل الملتحي، وانطلق يركض باتجاه المرأة، بأم عينيها رأته المرأة يركض، فدق قلبها واختبط، وارتدت إلى الوراء مذعورة، وفرَّت الأنثى من داخلها وغابت، بينما إطلاق النار يزداد في الغابة، والطيور الهاربة من الموت راحت تحلق عالياً، عالياً، وهي تطلق أصواتاً فزعة، مرعوبة وخائفة، حتى تحولت إلى نقاط سوداء، داكنة، بعيدة، فبكت الغابة حزناً على فراقها واتشحت بالسواد.

–أموت ولا تكون لك.

–وهذا ما سيكون.

ذعرت البراري والسهوب.

وارتجفت أشجار الغرب، والقطا والأيائل والحمام، وضاقت الأرض بالرجلين على اتساعها، فتدافعا، ثم تماسكا بالأيدي، وكل منهما يصرخ في وجه الثاني:

المرأة لي، والمرأة واقفة في مكانها، تنظر إلى الرجلين بصمت، ولا تفعل شيئاً بالمرة.

وكلما ازداد اشتباك الرجلين والتحامهما، كانت تزداد اضطراباً وتوتراً، وحيرة، وتومض عيناها الذاهلتين بوميض غريب، سرعان ما ينطفئ ويتلاشى، وتغرق روحها الذاهلة في الظلمة.

بدا التعب والإرهاق على الرجلين، وتصبب العرق منهما غزيراً، حاول كل منهما رمي الآخر، لكنهما أخفقا، وازداد عويل الريح وحشية، فهيَّج العويل فيهما جذوة الحقد، والعداوة. وصوت الرصاص في الغابة البعيدة لا يتوقف، ودم الطرائد يزداد في ماء النهر، ترتجف الغابة، يرتجف النهر أيضاً، يدير وجهه في الجهات، فيطالعه الدم حيث استدار، دم مفزوع وخائف يلطخ الأبواب، والبيوت، والجهات، وأجنحة الحمام، ويزحف باتجاه الأشجار، وشواهد القبور، ودور العبادة، ووجوه الأطفال، والأحجار، والنخلة وحدها تقف باسقة وشامخة، مضيئة ومتوهجة، فاتنة وعذبة، ورائحة الموت تملأ المكان.

يتدافع الماء على الضفتين ثم يرتد، وقد علاه الحزن، وامتلأت روحه بالخراب، والخيبة، والمرارة.

انتضى كل منهما خنجره واشتبكا، تداخلا، ثم التحما، فالتحمت الأيدي، والأرجل، والخناجر، والعيون، وتداخلت في عراك شرس، مميت، فما يحدث بين الرجلين كان معركة حقيقية، يفترقان ثم يعاودان الاشتباك، سبعة أيام والخناجر تبرق وتلمع، تتصادم وتفترق في سرعة خاطفة، ضارية وشرسة، مثيرة ومجنونة، والريح تدور حول الاثنين وتولول بوحشية، والمرأة حاضرة وغائبة، هي في المكان وغائبة عنه، وبحركة سريعة، شرسة ومباغتة غاص خنجر الرجل الملتحي في الصدر العاري حتى المقبض، فشهق ذياب بن غانم وتأوه، ثم أمسك بيديه الاثنتين الرمح الذي اخترق ظهره ونفذ من الصدر، خضخضه، ثم شدَّه بقوة فتأوه ثانية، شدَّه مرة أخرى فتدفق الدم غزيراً وغطى الأرض، فأنَّ أنين من يموت وفي روحه غصة الغدر والفاجعة، جفل الحصان، رفع قوائمه الأمامية عالياً وراح يصهل واندفع يركض، فترنح ذياب ابن غانم، واختل توازنه، وهوى من فوق الحصان ليرتطم بالأرض، والدم، وشع وجه أبو زيد الهلالي سلامة، وتوهج الفرح في عينيه نهاراً أخضر، فارتفع نحيب الجازية مفجوعاً وملتاعاً، شقت ثوبها وصاحت:

–لقد قتل ذياب.

فاتسعت ابتسامة أبو زيد، وازداد توهج الفرح في عينيه.

تأوه الرجل النحيل وعيناه معلقتان بالمرأة، والمرأة واقفة في مكانها لا تفعل شيئاً، لم تصرخ أو تبكي، لم تشق ثيابها أو تستغيث، فقط ارتعش قلبها قليلاً، وامتلأت عيناها بالفزع والذهول، والدهشة، حاول أن يقول شيئاً، فامتلأ حلقه بالدم، حاول أن يظل واقفاً، لكنه هوى، وسال دمه على الأرض خائفاً ومذعوراً، ثم توقف عند قدمي المرأة ينوح، فركض قلب هند ابنة النعمان إلى مدائن كسرى يعانق دم الملك القتيل ويبكي عليه.

ارتجف الرجل قليلاً.

ثم اختلج مرتعشاً كطائر ذبيح.

ثم همد.

وضع الرجل الملتحي قدمه فوق صدر القتيل، ورفع رأسه إلى السماء وهو يدق صدره بيديه المخضبتين بالدم، وراح يعوي مثل ذئب أجهز على فريسته، فارتجفت الغابة، وتراجعت إلى الوراء مذعورة، هاج ماء النهر واختبط، وتدافع على الضفتين من جديد، لكن الضفاف خانته هذه المرة أيضاً، ازداد هياجه واختباطه، وراح يدور في مكانه في دوامات متقلبة، عنيفة، صاخبة، وغاضبة، تظل الضفاف على عنادها، يتجمع النهر على نفسه، يتكور، يدوس في القاع، ثم ينهض من سريره عارياً، وقد بانت سرته وسيعة ومضيئة مثل عين الديك، رفع رأسه عالياً فهاله ما رأى، كانت الجهات داكنة كالليل، والسماء قبة من لون أحمر، والنخلة تهاجمها العاصفة من كل اتجاه، وهي تهتز بشكل جنوني، تدور حول نفسها، وتكاد تنفلت من جذورها لتركض صوب النهر الناحب، فهتف النهر مرتاعاً.

–يا إلهي.

لقد وصل الدم إلى السماء

غطى وجهه بيديه الاثنتين وراح ينتحب بمرارة.

انحدرت المرأة من فوق التلة، ناحت فوق القتيل فطالعتها عيناه الشاخصتان إليها حيث تحركت، وقد امتلأتا بالمرارة، والذعر، والعويل.

والرجل يدور حول الجثة ويعوي.

وكان قلب المرأة في تلك اللحظة ورقة يابسة في مهب الريح، والعينان تطاردانها وتزرعان فيها الخوف، والذهول، والمرارة، والرجل يدور ويعوي، ويزداد هياجاً ووحشية، ودم القتيل ينوح عند قدميها.

شقت ثوبها نصفين، نصف دثرت به الجثة، ونصف سترت به عورتها، ثم دفعت نهدها في فم الرجل، فهدأ الرجل واستكان وتحول إلى طفل وديع بين يديها، وحين ارتفع صوتها بالغناء، راح يبكي على صدرها، أمسكت به من يده، وسارا باتجاه الغابة رجل وامرأة، بينما دم القتيل يركض وراءهما على شكل رجل نحيل يتشبث بالمرأة، ونحيبه يقطع القلب.

❑❑❑

قفص أخضر

قصة: إبراهيم سليمان نادر- العراق

تسربت خيوط الضوء الحليبية إلى جوف الزنزانة، وغمرت بعضاً من جدرانها الرطبة.

أي شيء غير الذكريات يمكن أن يطمئن عليه في عزلته. انساب في أذنيه وهو يجتر ذكرياته خيط من الأزيز والرغبة. تحت خيوط الضوء رأى عنكبوتاً تتقدم ببطء نحو ذبابة كبيرة خضراء التصقت في شباكها.

اقتربت العنكبوت من فريستها، تحسستها بأرجلها، ثم أخذتها بين فكيها وراحت تغلفها بمخاطها الدبق ضاربة حول أجنحتها الطحلبية خيوطاً رمادية رفيعة.

اقترب بباصرته من عيني الذبابة فوجدهما تحاولان الاندلاق، ربما كانت تلك الخيوط المخاطية تضغط بقوة على بطنها الهشة.

استمرت الذبابة تئز وعبثاً حاولت بكل ما لديها من قوة الإفلات والنجاة من الفخ الذي لم يكن بالحسبان.

قال في نفسه: (أهكذا هي الحياة؟)

يومها تذكر صديقته وهو تجري بغنج على شاطئ (فارنا) وترشقه بكتل مبللة من الرمل الناعم، تقفز برشاقة لذيذة إلى الماء وتعبث به مثل دولفين صغير، تضحك بصوت عال وتستلقي لصقه مرددة من خلال لهاث طويل:

(أهكذا هي الحياة؟)، وتبدأ تسرد له حكايات بلغارية خرافية لا نهاية لها وتقول بعد أن تخدرها الشمس: (أهكذا هي الحياة؟).

لم يعد الآن ثمة منتجع أو شاطئ أو تراشق برمل مبلل غير رطوبة الجدران وخبث العناكب.

أخذت الذبابة تئز مرة أخرى. قرب باصرته منها فرآها تبذل المستحيل للخلاص من الليف الدبق. سحلت العنكبوت الذبابة برفق وقفزت بها على الجدار. تدلى رأس الذبابة وانتفخت عيناها الخضراوان.

يا لتلك الخضرة الجميلة.

أحس بامتعاض غير طبيعي، ودونما وعي منه أطلق صرخة احتجاج هزت عفونة الدهاليز المؤدية إلى زنزانته. سمع صدى لأحذية ثقيلة صوت أجش يصيح بلهجة آمرة:

–أخرجوووه....

تمدد على شرفة تطل على ساحة اسمنتية واسعة، فيها أشياء بدت له مجرد أشكال غسلتها شمس الصباح الباردة.

أحس بحدة الضوء تنغرس في عينيه مثل أبر محمية. شعر بهياج داخلي وراح يعب من الهواء دونما توقف. خيل إليه أول وهلة أنه أصبح بالونة متمردة تتوق إلى التسامق والتلاشي.

منذ متى وأيامه بلا ليل حقيقي، أو صباح حقيقي. لم يستطيع أن يفتح عينيه. كان الوقت صباحاً. أحس من برودة الشمس أن الموسم ربيع.

همد في مكانه وأخذ يصغي إلى صدى متموج. انفجر فجأة ألم حاد في رأسه، فوضع بلا شعور باطن يده على عينيه. استمر تموج الصدى والصمت.

أراد أن يستند إلى شيء، لكن الضوء خذله وتراقص جسمه مثل زهرة الشمس.

أيقن الحراس أن هذا الجسم قد أتلفته السياط والرطوبة.

أمسكه أحد الحراس من ذراعه وراح يضغط عليها بقوة، فوجد نفسه مستنداً إلى شيء لين متغضن بلا حياة.

تجسدت أمامه مرة أخرى عيني الذبابة الخضراء على نحو بشع، راحت تتوسل كي يصلي وينقذها من الجحيم الذي هوت فيه، وكلما زادت قبضة الحارس بالضغط، كان وجه الذبابة ينتفخ ويكبر حتى شاهد خرطومها ينقط سائلاً لزجاً باهت اللون.

هزه الحارس بعنف وأزاح باطن يده من على عينيه، كان فمه يبصق زبداً وفقاعات بلون الطباشير.

خجل من نفسه، حاول أن يتماسك ولكن، آه.. اللعنة على هذا الجسد، لم يعد يحتمل المزيد.

تنفست الساحة أمامه. فتح عينيه، فرأى ثلة من الرجال بلون الخاكي لصق عربة خاصة فيها قفص أخضر من الحديد.

جره الحارس بعنف إلى ركن الساحة.

صاح مدير السجن:

–الطبيب.. أين الطبيب؟

رد كبير الحراس على الفور:

–حاضر سيدي، سيأتي حالاً.

جاء الطبيب وهو يلهث:

–نعم سيدي.

هل فحصتهم جيداً؟

–نعم سيدي، وحالتهم جيدة.

–أين تقرير الفحص؟

–تفضل سيدي وهذا توقيعي عليه.

شده الحارس وأدخله القفص. ألقى نظرة طويلة من خلال القضبان. رأى وجوهاً عابسة وأبواباً خضراء وحراباً تلمع في حضن الشمس وأحذية عسكرية وكلمات سريعة تنبثق من أقصى البلعوم.

في هذه الأثناء، فتح باب القفص وولج فيه رجل قزم مدمى الوجه والرقبة، راح يسدد إليه نظرات طويلة.

بعد صمت قال له القزم:

–امسح وجهك يا بطل، لقد تلطخ بالدم.

قال في نفسه: (دم، أتراهم ضربوني؟، من المحتمل أنهم ضربوني آه، تذكرت، لقد فقدت الوعي). مرر بباطن يده على وجهه عدة مرات فلم ير دماً. قال لزميله:

-لا يوجد دم، لم يضربوني هذا اليوم.
-لكنهم أشبعوك ضرباً، وهاهو وجهك مصبوغ بالدم.
-كلا، أنت متوهم، لا يوجد دم على وجهي.
مد يده مرة أخرى ومسح برفق بقع الدم من عينيه وخديه وقال:
-هل هناك دم على وجهي؟.
ألقى القزم نظرات سريعة على وجهه وقال:
-حقاً، لقد توهمت، لا يوجد دم على وجهك.
عرف أن القزم يراه من خلال غشاوة الدم المنسدل على عينيه هو فسأله:
-هل كنت وحدك طوال المدة؟.
أطلق القزم زفرة طويلة وقال:
-كانت تجربة مرهقة ولذيذة في آن واحد.
-ترى أين هم الآن؟.
-اختبئوا كالوطاويط تحت سطوة الشمس.
بعد صمت مد بصره من خلال القضبان وقال للقزم:
-يبدو كل شيء قد رتب لنا.
-ماذا تعني؟.
-سيأخذوننا إلى حلبة الرقص.
-مرة أخرى، عليهم اللعنة، أوباش ... كلاب.
ابتسم بسخرية وقال:
-هل فكرت في ميتة شريفة؟.
زم القزم شفتيه وأطلق صرخة:
-أنذال، جبناء، سفلة.
قال له بعد أن لاذ بصمت طويل:
-هذا القفص، إلى أين سيأخذوننا به؟.
-إلى الحدائق أو الملاهي.
-لماذا؟
-حتى نرى (؟) أمهاتهم.
-في قفص أخضر؟
-لأننا..........
-أين القوا القبض عليك؟.
-خلف بستان الزيتون.

-يريدون أن يبثوا فينا الرعب، لكنهم خسئوا.

-لقد انزاح الهم عن صدري، ولم أعد أخاف مطلقاً.

ربت على كتفه وابتسم طويلاً:

-يا عزيزي سنموت هذا اليوم معاً، إنه لحلم جميل، بل جميل جداً وعاصف ومخيف أن أقول لنفسي: (هذا يومك الأخير).

التفت إليه القزم وقبله بكثير من الحنان:

-لا أظنك تخاف الموت، شرف كبير لي أن أموت معك.

لم يرد عليه، فمنذ زمن طويل استنفذ مفهوم الموت وتخلص من رعبه، بل كان كثيراً ما ينظر إليه مثل الماء والهواء.

جاءه صوت القزم:

-لم ترد علي.

احتضنه بقوة وقال:

-لا تحزن، فالإنسان كائن غير اجتماعي..!

-كيف؟

-لأنه يولد وحيداً.. ويتعذب وحيداً... ثم يموت وحيداً.

-صدقت.

-نحن الاثنان في محور واحد وهدف واحد. أتعرف أنهم منعوا الناس مشاهدتنا؟

-لماذا؟

-مجرد وجودنا في القفص، يعني الكثير بالنسبة لهم.

أطرق برأسه، تجسد له لا شعورياً منظر الذبابة، ندم بعض الشيء لعدم قدرته على مساعدتها من الإفلات من تلك الخيوط الدبقة.

راحت الذبابة تروح وتغدو بوضوح أمام عينيه وهي تحرك أرجلها الهلامية في محاولة يائسة للإفلات من حتمية النهاية.

تألم لمشهد عينيها الجاحظتين وهي تستنجد به وتتوسل إليه وهو لا يحرك ساكناً.

ندم لتلك الخضرة الصافية التي تغطي الجزء المحدب من عينيها. أطلق صرخة قوية عندما انغرس نصل حاد في فخذه الأيمن. سمع أصواتاً هادرة قوية تمطر من أبواب ونوافذ البيوت البعيدة ملوحة له وللقزم وهي تتساقط على الشوارع الخالية وترتطم بالجدران الصامتة وواجهات المحلات المقفلة:

صاح القزم:

-لا تصرخ وتدعهم يشتموا بنا.

رد بألم وكفه تضغط بقوة على الجرح:

-لقد كانت تستنجد بي وبوسعي إنقاذها.

-من؟.

-الذبابة.

-حاول أن تهدأ، ملابسك مدماة.

-يبدو أن هذا القذر قد طعنني غفلة.

-رأيته يمد حربته ببندقيته إليك من خلال القضبان.

قفز مثل فهد طعين وأمسك قضبان القفص، راح يهزها بعنف صارخاً بوجه الحارس الذي كان يسير لصق العربة وبصق في وجهه مردداً:

-كلب، حقير، سيأتي يومك يا بن العاهرة.

مد الحارس فوهة بندقيته حتى لامست عنقه، صاح فيه بحدة:

-اضرب يا بن الزانية، لن أخافكم يوماً أبداً.

مسح الحارس بصقته وأبعد عنه فوهة بندقيته.

همس القزم وهو يحاول عبثاً قطع نزيف الدم:

-اللحظات الأخيرة للموت ستكون أروع من هذا يا صديقي، الوداع، لقد وصلنا وحان دوري الآن.

بعد أيام من رحيلهما، دخل الزنزانة سجين آخر، قرأ على جدارها المقابل للنافذة: (أيها الأعزاء، ما كنا نساوي هذا الثمن، فالوطن أغلى من كل شيء).

تلفت السجين فرأى ذبابة وتبذل المستحيل لتخلص نفسها من الطوق الدبق.

تساءل مع نفسه: (ترى ما مبلغ حب هذه الحشرة للحياة؟).

تسمرت باصرته وهو يشاهد العنكبوت تقترب من طريدتها وتزيد من لف خيوطها الدبقة عليها.

كانت عينا الذبابة تستجديان بحرارة من يصلي لها بصدق. التفت السجين نحو الحائط، كتب تحت الكتابة الأولى: (الآن أدركت غيظ الأعداء في نسف منزلنا، لقد كانت الخضرة في عيني أمي تطفح عرائش الكروم).

مد يده إلى الفخ، التصقت الخيوط الدبقة بأصابعه، وتهاوى بيت العنكبوت.

❒❒❒

الناب.. الفولاذ

قصة: أيمن الحسن

خلال الطريق، إلى بيتها في البنايات العالية، حدست بها بين أحضاني المتحفزة:

"لطالما اشتهيت جسد لبيبة بحرقة".

طالعتني بثياب النوم. ثم رحبت بي في حرارة.

فأدركت أنها تشبه يمامةَ إلى حد بعيد: "كأنهما توءم".

لحظةَ سمعت باسم يمامة أول مرة شعرت أن السماء امتلأت بالهديل: "كأنما في الناس المسرة وعلى الأرض سلام الخالدين".

***

كنت أنام خارج غرفتي دون أن أحرق –كالعادة –تلك الأوراق التي ظلت مبعثرةً فوق الطاولة كيفما اتفق: "لقد مضى رفاقي بسرعة، بعد أنباء تستوجب التحرك الفوري. ومشيت معهم غير متوقع أن يقتحموا البيت بعد منتصف الليل".

تحدثني يمامة في إيجاز حاذق:

–نزلوا من خلال الأسطحة، ليوقفونا خارج الغرف. فقررت أن أتسمر أمام غرفتك، لا أتزحزح مهما حصل.

–ولماذا فعلتِ ذلك يا عزيزتي؟

–حتى لا يكسروا الباب عندما يرونه مغلقاً بالقفل.

غمزتها: "لكنك تعرفين أنني أضع المفتاح تحت شباك الغرفة المكسور".

فهدلت يمامة بعينيها المتورمتين جراءَ السهر المديد:

–أما كنتم مجتمعين داخلها قبل لحظات؟

*

بدت الشمس غاربة على الدوام، كأنها بحاجة إلى تصريح ممهور بالختم الأحمر، كي تشرق من جديد. وكنا نعتقد أن في حوزتنا ختم التصريح المنشود.

لكم تساءل بغصة: "من يوقف هذا الذي يحدث؟ ومتى يذهب الذاهبون إلى ما وراء القضبان، لكن بعد أن يتركوا قصاصة ورق تحدد موعد رجوعهم المنتظر؟"

وفي صوت مجروح: "ترى لِمَ يذهبون؟ بل لماذا لا يبقون وسطنا يعبرون في وضوح الشمس عما يحلمون به؟"

وعلى الجانب المقابل كان بوسع الموت أن يشرب كأسه الدامية في أروقة الجامعة، بحثاً عن العقول النيرة فيجتثها بوحشية، كما تشلع وردة فواحة من حضن الأرض. أو كثيراً ما تربص –مستقلاً دراجته النارية –بخفير ليلي مسكين، لا ذنب له سوى أنه موظف عند الحكومة.

لقد لعبت أيدٍ ملوثةٌ لعبتها القذرةَ حينذاك. لا سيما بعد أن قام السادات بزيارته المشؤومة إلى القدس.

*

طيور الشوك في قلبي حنين جارف للمطر القادم غداً. ويمامة تدرك لهفتي عن قرب:

–إياكَ والقفز ما بين الأنياب الرعناء.

–إذن من يسرج الوقتَ الجليل يا حبيبتي؟

أضاءت يمامة بحضورها عيون القلب. فجددنا الغناء موقنَين أن اقتراف العنف لا يولد إشراقة الصباح بحال من الأحوال:

"وطن لا أحفظ لون عينيه آناء الليل البهيم. غير أنني أعرف جيداً أنه وطني".

على مرأى من عيون الوقت رمتني يمامة بكمشة ياسمين أبيضَ... أجمع الزهر الناعم سلالاً.. تتلون السماء بالغيوم.. قبلة أخرى من ثغر المطر.. قمر مرتَقب يهدل في رجاء: أسرد قصتنا كي لا أموت.

هاهي تجلس في إعياء واضح، تسند رأسها إلى كتفي الضامر.

فنجان القهوة مقلوب والخوف بعينيها:

–ماذا ترى في فنجاني؟

–حثالة قهوة ليس غير.

بين صدر يمامة العامر بالوداعة، وفمي الموجع حنيناً، وقف الناب الفولاذي لابن عمها، الذي فر هارباً إلى كندا. بعدما تلطخ بالعار إلى الأبد..

قصص من الزمن الأغبر.. ناب جارح كسر الهديل الأليف.. وحمام أبيضُ يلوح لي أن أغني، لولا أن الليل كان يهب من كل الجهات.

أيامها بدأت يمامة تذبل أمام عيني كباقة ياسمين اجتث من دفء الحياة. دون أن أستطيع فعل شيء. فاقترحت عليها أخيراً:

–ما رأيكِ لو أقتله؟

تساءلتْ: وهل تنتهي بقتله حالات الاغتصاب؟

فصرت كلما شاهدت شخصاً يحمل ناب الفولاذ –تحت حزامه المسمى نطاقاً –أتوجس حالة اغتصاب مرتقب:

"ترى لو لم يكن ابن عم يمامة مسلحاً بهذا المسدس القاتل، هل تجرأ على فعلته النكراء؟"

عندما ودعتني باتجاه الغياب أمسى العمر هلوسة.. لولا تفاصيل ينثرها القاص هنا وهناك... انتفاخ مزمن عند الخصر.. دَرَج مأفون.. وبقايا للوجد.. ياسمين أحمر منثور على شرفتها المضاءة للأبد... نافذةً للانتظار الأكيد.. أغنية مجروحة وسع المدى.. غرفة تتوجع، باب مخلوع.. قفل مكسور.... وعلى شفة الألم اسمَينا.

"أواه يمامة وأحضانك وطني".

*

حين التقيت بلبيبة مصادفةً في المنتدى السينمائي، لم يكن ثمة ما يلفت انتباهي، اللهم إلا هذا الشبه الكبير مع يمامة. مما فسر سبب تعلقي السريع بها: "ترى هل صحيح أن المرء يحب مرة واحدة، وما عداها مجرد اجترار لحبه الأول؟"

كنا بعد عرض الفيلم نستمع إلى نبذة عن المخرج. ثم يبدأ حوار طويل لا ينتهي. وكانت لبيبة تحضر على الوقت تماماً، دون أن تفوت جلسة واحدة، وتختار المقعد الأوسط من الصف الثاني إلى جواري بالضبط.

في إحدى المرات سمعنا صخباً يأتي من جهة غرفة الإدارة المجاورة لصالة العرض. ثم صُفِق الباب بقوة أفزعتنا جميعاً.

ويومذاك انتظرنا أن يحضر مدير المنتدى كي يقدم مخرج الفيلم الذي شاهدناه. لكن دون جدوى، فانسحب الحاضرون الواحد تلو الآخر. إلى أن عم الهدوء المطبق صالة العرض، التي كانت متوثبة بالحياة قبل لحظات. عندها نظرت لبيبة إلي:

–لم يبق أحد سوانا.

ألتفت صوبها. فأردفتْ: تعالَ نتمشَ قليلاً.

تعارفنا على أكمل وجه –كأنها تعرفني منذ سنوات –أثناء الحوار:

–أنا أتابع مقالاتك في جريدة الصباح.

–هل تعجبكِ؟

–إنها تعطي انطباعاً أنك أكبر سناً مما تظهر عليه.

تابعت لبيبة في نهم واضح للكلام: خصوصاً وأنت تتحدث عن الجوع المزمن إلى الحوار مع الآخر:

"لطالما خشيت أن ينتهي هذا العنف إلى حالة من اللاحوار، كأن يتحدث فرد ويصغي الجميع كما لو أنهم صم بكم فهم لا ينطقون".

كانت لهفتها تتصاعد مع الزمن. لذلك رحت أحدثها بما هو مسموح لي وأكثر. لا سيما وأنا أخبرها عن تلك الحادثة المشؤومة يوم وجدت يمامة بلا حراك قبالة الدرج الخلفي. هناك حيث اغتصبها ابن عمها تحت التهديد بالمسدس. فيما كان السادات يطرح مصر أرضاً تحت ذكورة إسرائيل.

وهممت بتوديع لبيبة عند مدخل حي البنايات العالية:

–بعد إذنك يا عزيزتي.

–ما زال الوقت باكراً.

ثم أردفت بعد برهة من الصمت: ما رأيك أن توصلني إلي البيت؟

ولم أكن لأمانع غير أنني خشيت دخول حارتي الشعبية ليلاً:

"أنا عادة أُنهي عملي في الجريدة قبيل طلوع الفجر. لكن السيارة الحكومية التي توصلني إلى غرفتي تؤمن لي التغطية اللازمة ضد الاشتباه بأي كان".

لاحظت لبيبة ترددي فحسمت أمرها بشكل قاطع:

–لا تهتم. يمكنك النوم عندي إذا أحببت.

دعتني لبيبة إلى بيتها. وكل ما أعرفه عن أسرتها أنها مكونة من ثلاث فتيات هي أكبرهن مع أخ وحيد. فتمعنت في عينيها برهة من الوقت العصيب، وأنا أحدس في داخلي: "يمامة بلا أخوة على الإطلاق، وربما بلا أجنحة تهرب

بها من وجه الناب الفولاذ".

واعدت لبيبة أن ألحق بها فدهمني ليل بهيم على الآخر.. ناب أسود.. حمام مقتول.. وعاشق متيم يهدل جرحه: "يا حبيبة فكي عن عينيك هذا الغفو كي أمضي إلى الأحلام يسبقني دمي".

ثم أغص بالحنين: يا يمامةُ ثمة من سرق النهار من بين أيدينا.

فأين اختفت شمس الصباح؟ وأنتِ تودعينني:

–مضطرة للموت قليلاً. حتى يهجع وجع الوقت يا حبيبي.

أشعر الآن، وأنا أعبر البوابة نحو بيت لبيبةَ في الطابق الأخير، بغريزة وحشية لامتلاكها بعد طول صبر وأناة.

تراودني نفسي، وقد بدأت قطرات الشبق تنثال فوق خديها المحمرين: "سوف أشبع نهمي وجوع السنين منها".

أحس بأنني أبو زيد الهلالي فحولةً... قيس بن الملوح، روميو جولييت، أو مجنون المجانين عشقاً. لا سيما وهي توشوشني في غنج على حافة سريرها المثير:

–إذا احتجتَ إلى شيء من مدير جريدتك فأخبرني.

نظرت إليها غير مصدق ما أسمع: "تقصدين معالي المدير شخصياً"؟

قالت وهي تفك إزار تفريعتها:

–تعرفني. أنا لا أمزح في مثل هذه المسائل.

وصمتُّ مذهولاً فيما راحت كلماتها تتدفق من فمها كالبارود:

–ألا تعلم أن أخي ضابط في الأمن؟

عندئذ تلامح ناب الفولاذ أمام عيني من جديد...

غرفة بعيدة في آخر الليل.. حي شعبي... منع تجول مفروض... جسد مشتهى بحرقة ولكن.. تطالعني يمامة تحت ذلك الدرج الخلفي مشنوقةً بحزام ابن عمها المسمى نطاقاً.

لذلك تنشب عقارب الوقت سنابلها الجارحة في روحي.

فتتسلقني العتمة حتى ذوى الجسد أخيراً بلا مشاعر أو أحاسيس وربما بلا دم أيضاً.

❑❑❑

الوحيد الذي لم ينقرض

قصة: عبد المجيد فرج الله- العراق

أحسستُ بهما حادتين تتوغلان إلى أقصى وجع أصابعي المبتورة، لكنهما لمّا تزالا دافئتين رقيقتين حنونين متوسلتين.. كنتُ أمور باللهب السَقري، وهما حمامتان صامتتان تنذبحان لوعة واستغاثة وندماً.

أجيال من المآسي المتوالدة باستمرار كانت تتساقط بترادف مشوَّش أمام مرائي ذاكرتي الداكنة الدخناء. لستُ أنسى ضراعتي التي أنجبت ضراعته، ولا عصف قسوة عمّي وهمّي التي تتناسل الآن بين يديّ، ولست أنسى أيضاً ودائماً وقبلاً وبعداً تشتّتي وهروبي من قرية إلى مدينة، وأصابع الطاعون تلاحقني وتشير إليّ متّهمة وشانقة أنّى اتجهت..

مرةً قال لي: "أنا أحبك أكثر من البحر والمطر والسماء" وحين لم أردّ عليه إلا بابتسامة رمادية كالحة استحيى وأطرق بذُلّ دون أن يقوى –ربما– على ابتلاع ريقه المرّ المخذول.. ومرّة قبّلني بحنان وعبودية، ثمّ قرّب خدّه الناعم رويداً رويداً من فمي الجاف، كان يستجدي قبلاتي ويتهمني بصمت أنني مُدان بعدم تقبيله، وأنّ كلّ محاكم الدنيا والآخرة لن تغفر لي هذا الجرم المشهود.. كاد خدّه هو الذي يقبّل شفتيّ، فأحسَّ بأنني أشيح بشفاهي مع عيوني وصفحة وجهي اليمنى عنه، أكاد أجزم الآن أنه عرف أنَّ قبلتي ميتة مفروضة ومرفوضة قبل ولادتها.

هل كنت أبدو له حبيباً؟ أم غريباً؟ أم مريباً؟ أم..

ها هما حادّتان تتلمسان في كهوف روحي الليلاء شيئاً من بُقيا الإنسان، فينقلب بصرهما خاسئاً وهو حسير.

يداي ترتعشان، وحتى انطباع أصابعي الأحمر الجاني على وجهه الغضّ مرتعش هو الآخر، ها هي نهايات اللون الأحمر المزرقّ متماوجة بتردد غير رتيب.. وأنفاسي القريبة من وجهه لفحُها عطن كريه، وعيناي شعلتان من الجمر المرهب كأنه الصواريخ النمساوية التي كانت تتساقط قربنا بصوت يصك سمع النخيل والحنّاء.. كم لذتُ بأحضان عمّي الخاوية، وليس ثمة حب ولا حنان ولا أمان، لكنني ارتميت، قدّرتُ أنّ في حضنه بشاعة أقل من صواريخ الحرب الظالمة التي تحرق الأخضر واليابس، وترينا البون الشاسع بين الشعارات الحانية التي تفحّ بها كلتا الفوّهتين الدجّالتين المتاجرتين بماضينا وحاضرنا ومستقبلنا وكل ترويعنا ودمائنا.. ساعتها كان الوميض البعيد والقريب يخيفني إلى حدّ الموت، وأصوات الانفجارات والإطلاق تسحق بضراوة وجيبي المشتعل الرعديد.

ولست أنسى في ساعة أخرى كيف أقسمتُ وبكل مقدسات الصبا أن لا أفكّر في شيء سوى الله وطاعته –شريطة أن ينجينا الليلة– حينما حاصرتنا إحداثيات القصف، ونحن كنا أغبياء جداً إلى حدّ احتمائنا ببرقة واسعة من القصب الأخضر واليابس.. لم يفكر عمّي الفظ الذي يعتبر نفسه عبقري الكون بأجمعه ولم يلتفت أيٌّ من أفراد أسرتنا التي لا

يربطها سلك يلمّ شتاتها؛ أنّ طلقة واحدة كافية لإحراقنا والقصب، فلو أفلتنا من قدر الطلقات الطائشة والمستهدِفة فلن نفلت من النار التي ستشتعل في هذه الدائرة القصبية العطشى للشرر.

انهياري متواصل، وصمته المتوسل لا يعرف كيف يُفصح عن نفسه، وضرباتي وركلاتي الجبانة ليس لها شكل معيّن أو زاوية محددة أو مساقط معروفة، وصوتي انشرخ كشظايا قذيفة حادّة النتوءات والشُعيرات، وتناثر في كلّ اتجاه رطِباً نتِناً برذاذ اللعاب والبلغم الحنظلي المتطاير مع الكلمات المرتعشة التي تخرج أكواماً؛ نصفها أغلاط ونصفها الآخر ذو نبرة مذعورة شديدة الشهيق كأنه رشقُ راجمة موحلة... ضحكات الشيطان سمعتها ترجّ كلّ الكرة الأرضية.. بات إبليس أطهر مني وأرأف وأهدى وأعقل، بينما انزوى همس الملائكة في زوايا بعيدة جداً حتى استحال لعنات ما لها انقطاع.

حينما حملته بين ذراعيّ لأول مرّة كان ينثّ السكن في أعماقي والطمأنينة.. وعرف كيف يرمّم خرائب أغواري، /حاشى لله، بعض خرائب أغواري/ شيئاً فشيئاً قبل أن أنهار انهياري الأول، وأتذكّر أنه صبغ زاوية نائية في القلب بلون ورديّ لم يكن منكسراً كسائر ألواني الموغلة في الاسوداد.. وكان يبكي بدون صوت، لن أنسى أنه كان يبكي بحرقة دون صوت، منذ أن سمع تلك النبرة الهجينة في صوتي الذي يُفترض أن يكون بشرياً، دموعه الوليدة كانت تنزل بريئة دافئة صافية، لكنني أكّدتُ حينها على أنها كانت تتهمني وتزيّف حنوّي ورقتي، وحين قبّلته حسبتُ أن خدّه قد ساح والتصق على شفاهي اليابسة العميقة الخطوط والشقوق، العريضة الخلقة والقشور.. غزاني ببراءته ولطافته، لكن صدق حدسه؛ إذ خاب ظنّه فيّ فبكى، بكى طويلاً.. هل كان بكاؤه نبوءة أو كشفاً عبّر عنه بكلام الطفولة الذي لم يكن غير البكاء؟ ظلّ طوال ليالي طفولته يتفزز باكياً، حتى إذا رأى وجهي يطلّ عليه انتابه روع مهول يُخفي صوته تماماً وحتى حشرجاته ونشيجه، لكنه لا يستطيع أن يكبت دمعه، فيذريه بصمت وغزارة وحرارة.

ارتعاشي ينغرز خدراً مؤلماً في باطن كفي، ثم يتطافح اختناقاً خنجرياً في لهاتي ورئتيّ، ويفعل في قلبي المجنون النبض شيئاً غامضاً لا أعرفه ولا أصفه..

ربما أحسَّ بأنني ما كنت متماسكاً بقدر ما أنا متبدد، ولستُ ساطياً بقدر ما أنا مسحوق، لكن إحساسه هذا ضرب من المستحيل أو ضرب من الممكن جداً! لست أدري. وأنّى له أن يعرف وهو في هذا العمر أنني الناجي الوحيد من تلك الآلاف المؤلفة من مواليد 66 التي سيقت على مراكز التدريب السريع ليُزجّ بها في أتون الحرب –والحرب ابنة جهنم– التي كلّما قيل لها هل امتلأت قالت هل من مزيد. قضى كلّ رفاقي صنوفاً صنوفاً؛ فالذي لم يُقتَل هرب وضاعت حتى جثّته، والذي لم يؤسَر وهو ربع حيّ حصدته فرق الإعدام، أنا محظوظهم الوحيد الفريد؛ انقضت على خير وألف خير، لم أقتُل ولم أقتَل، وهذه فلتة من فلتات الدهر تلك الأيام، وهربت من العسكرية ولم أعدم وهذه نعمة ما مثلها نعمة، وسجنتُ ولم أعترف على أحد، وهذه معجزة من أعظم المعجزات. على أنني خرجت من السجن تبكي المجانين على حالي، لكنني لم أمت جسدياً، واستطعت أن أتزوج.. ياه، معقول؟ أيمكن هذا؟ كلّ جيلي المنقرض مات وفي حلقه شجى هذا التمني المستحيل.. وولد لي ولد ليس مشوَّهاً كما توقعت من جرّاء الضربة الكيماوية في ديار أهلي التي خدمتُ فيها أقذر أيام خدمتي..

أنا واثق، بل شاكّ، بل لستُ أدري.. لا، بل متيقن تماماً أنه لن يُدرك أبداً، أقسم على هذا، لن يدرك سرّ التراب المرّ الذي يبّس أفواهنا حين انهمرت عقوبات ذلك الصعلوك اللعين فأفطرنا نحن الصائمين على حفنات التراب؛ ندسّها بصمت وذلّة واستسلام في حلوقنا الظامئة.. ولن يعرف أبداً كم كان أبوه جباناً ولئيماً وتافهاً ومنحطاً حين نفذتُ بقية الأوامر بأن أصفع زميلي، لا أحد يعرف غيري –إن كنتُ أحداً– كم ضحكتُ على ذلك الزميل الطيّب الذي صُفِع شرّ صفعة لأنه لم يُطبّق الأمر بصفعي كما أراد ذلك اللعين، كانت صفعته لي ضعيفة واهنة كأنها رموش عروس، فنالها هو أضعافاً مضاعفة أكثر من مرّة؛ الأولى من ذلك الوحش الكاسر، والثانية –وأخواتها الصدى– كانت من يدي الخائنة الخائفة الأثيمة.

بصقتُ على ظلّي لأني لم أنل وجهي بالرذاذ الحقير، وتركت تلك الذكرى ثقباً أسود في داخلي يبتلع كلّ نجومي ومساقط الضوء في أعماقي.. قال لي زميلي المسكين قبل أن يلفظ آخر أنفاسه بين يديّ وجسمه منخل من كثرة الإصابات: "إنّ جراحي هذه أهون بكثير من صفعتك يا صديقي في تلك الظهيرة المشؤومة".. قلت له: "لقد ذقتُ تراباً مختلف الألوان والتركيب، لكن أشدّ ما يميّز حفنة عن حفنة هو نسبة الرمل والزجاج ما بين تربة وأخرى"، ابتسم بفم دامٍ وهو يقول: "لكنك يا صديقي مبتور عن كلّ ذلك الرمل، أصبحتَ ذرّاتِ زجاج لا يجمعها سوى شهوة الجَرح والإيذاء.." ثم شهق وقال قبل أن يموت: "هل أدمنتَ شيئاً اسمه الهوان؟" ومات، مات حزيناً ولم يسمع جوابي الذي رجّ المكان: "لا، إنني قد استحلتُ حتى صرتُه، تجسّم فيّ وتجسّمتُه".. ثم هرعت في دنياي وأنا هو، ليس لي مني غير أطلال هيئة تتغير بسرعة واستمرار ويبيضّ شعرها بشكل غريب خارج نطاق العمر والمؤثرات..

لن تدرك عيناه البريئتان أن مشاعري كلّها شاخت وهرمت وأخرقت ثم ماتت بالسكتة، وتعفّنت حتى ضاق الناس من حولها ذرعاً وقرفاً، والمشكلة الكبرى أن لا سبيل إلى دفن تفسخها، وأنا يا ولدي -لو سمحتَ لي بأن أناديك بها ظالماً ومظلوماً- أن أجهل كلّ تفاصيل الدفن وترتيباته، حاولتُ كثيراً، إلى درجة أنني دفنت كلّ جسمي سوى أنفي في رمل الشاطئ، لكن البحر هاج وماج، فهرب الناس من إعصاره، هربوا كلّهم ولم ينقذني -أنا المدفون طائعاً- أيُّ أحد.. كلّهم كانوا يهربون ويسحقون قبري الرملي، ويمرّغون أنفي بأرجلهم المبتلة بدبق الخطايا، تلك الأرجل التي تحاول تدنيس البحر وإغراقه بالعهر الفاجر.. كانت يا حبيبي مشاعري المتعفّنة تجبَه وجه الموج الطاغي على طول الشاطئ، والغريب أن الموج حين يصلني يتكسر ويتلاشى! ثم من حيث لا يشعر يزيح عني الرمل قليلاً قليلاً، لأخرج بكلّ بشاعتي وعَطني إلى الضوء المنهمر على الحقول القريبة.

حينما ناداني بالكلمة الأزلية الخالدة المقدسة التي تربط كلّ ولد بوالده لم يجبْه حتى الصدى، كان فؤادي فارغاً، ولم تكن بينه وبين فؤاد أمّ موسى أية وشيجة من تلك الوشائج الموغلة بعراقة الحنو.

ناداني مرة، مرتين، وأسكته الصفع والركل، لكنني أحسسته لا يناديني من أجله؛ من أجل ألمه وأساه وانسحاقه، بل من أجلي أنا؛ من أجل صحتي وما تبقى من قواي العقلية أو ضعفي العقلي، كان يستغيث بي لأرحم نفسي، وحين أدمت فمه ضربة من كفي التي تبّت الآن بعد فوات الأوان -قيل أنها ضربة حققت في قسوتها النقيض التام لما عليه شفاهه الياقوتية- سكتَ، سكتَ تماماً.. لكنّ عينيه كانتا ترسلان أصواتاً مدويّة جداً ترجّ كلّ العالم من حولي.. أحسسته يحبّني أكثر من أي بحر مضى ومطر مضى وسماء مضت مما زاد في حنقي وجنوني.. ليته احتقرني، ليته انتصر لنفسه فصفعني وأدماني، لماذا لم يكرهني؟ أنا أكره نفسي، أمقتها، لن أغفر له حبّه لي أبداً، أبداً..

مرّ بي عاصف مريع الهزيم بعثر بقايا الزجاج المنكسر منذ أعوام عديدة؛ فكانت وجوه محروقة مشوهة الملامح، وشفاه مقطوعة على حلم قبلة أو رشفة أو وداع، وحرائق وسياط، وعيون تُسمل، وأصابع تُقطع، وشهوات مجنونة لم تُشبع جنونها في القتل والتعذيب والخراب، وآمال تضيع، كلٌّ يساعد على تضييعها وخنقها حتى أصحابها...

مازال العالم يرتجّ من حولي، وعيناه تقول لي:

"لا يا بابا.. بابا.. لا تضربني، لخاطرك وحدك.. لا.. يا حبيبي يا بابا، لا.. لا..".

ثم ألفاني أهرع على وجهي -وعلى جبهتي تحديداً- بصبّ الغضب المجنون، لم يتكلّم، لم تنفرج شفتاه، والغريب أنه أوقف حتى أصوات عينيه المدوية جداً، لقد أغمضهما.. و.. وعانقني باكياً.. عانقني، عانق كلّ غبائي وخيبتي وجنوني.

كنتُ أتهشّم، وأتهشّم.. وبقيتُ طيلة عمري القصير من بعد هذه الحادثة أتهشّم... والأغرب أنني الآن أتهشّم أيضاً وأنا في قبري، لأنه وقف باكياً يقرأ عليّ الفاتحة.

❑❑❑

غرباً إلى الجنوب

قصة: عصام وجوخ

سطواتُ الحنين إلى الماضي تفتك بجسد الحاضر

أيقظته سكينةُ المكان... يهبّ جالساً على السرير.. أذناه تتوجسان... تترصّدان... الزمان.... لا زمان.. الليل والنهار لديه سيّان.. تتزاحم الأشياء في مخيلته.. تتلّبد الصور... تؤول إلى العدم.....

يقف...... تنتصب قامتهُ المديدة... يحدّق في السقف... يراوح في موضعه... يميل يمنةً ويسرة... يثبتُ.. يمد ذراعيه إلى الوراء... يتنفس بعمق... الجسدُ العجوز فتيٌّ صلبٌ كالحديد... قوةٌ سحرية دبّت فيه... طوال إقامته الجبرية القيلولةُ عدوّته اللدودة.. سباتُه الليلي هلوسات.... أضغاثُ أحلام مركّبة... معقدة...

كلُّ مَنْ في الدار يقيل.... حال كثيرين من سكان ذاك الحي المخملي الهادئ... لياليه غير ليالي الكادحين في أحياء الكدح... مكامن الفقر.... ملتهبة.. حمراء... سهارى حميميون... في استرخاء وَدَعة... في صلاتٍ خاصة في السرّ... في العلن حتى حدود صحوة الفجر الجديد..

يترجّل باتّزان وحذرٍ.. يمشي متباطئاً على أصابع قدميه:

–الباب... إلى الباب.....

يمدّ رأسه خارجاً مستطلعاً.. يبشّ وجهه المغضّن.. تتّسع حدقتا عينيه.... يفرك باطن يديه معاً... إشراقةٌ ضبابية تملأ بصيرته... يخرق الحواجز يدخل دائرة قريته القصيّة... يتلبّسه الولُد الشقي... يتقافز.. يجوب محيطات الملاعب وبساتين الخيرات.. في أفعاله طيش بريء.. لا يحسب حساباً لتعنيفٍ... أو لقرعٍ بالعصا على المؤخرة، أو لشدٍّ وقرصٍ في شحمتي الأذنين.. براءةُ الطفولة السعيدة.. الانطلاقاتُ... الفضاءاتُ فضاؤه.. لا فزعَ.. لا كَلال.. لا يخطر على بال شطحاتهُ في القول والتقليد... في الآخرِ أمُّه الرؤوم.. جدّتُه تذود على تكاثر الأدلة وتوسّل المتظلمين:

–ابني بريء.. مجتهد.. جريء....

–مجنون.. أيها الكلاب... لا... الكلبُ وفيّ ولا يعضّ صاحبه... ويرجع أدراجه إلى مخدعه.. يتحسّس ملابسه مزهواً.. يقول:

–تمام.. جاهز...

يسلُّ من تحت الفراش محفظةَ جيبٍ جلدية منتفخة.. يتوجّه إلى خزانة الملابس:

–بعض الثياب.. الاحتياط واجب....

يدسّ مختاراته في حقيبة يدوية:

–السترة الجلدية... تدفئني.. شكراً يا دكتوري (نذير).

ويعيش العراق.. الزّوادةُ... أجوع في الليل... هيّا إلى الثلاجة (الهمبرغر) طري ولذيذ.. لا.. خبز (تنور) أمي ألذّ.. من المحل افتحْ (تلفون).. يلحقك (عبد الصمد).. المجنون يقول:... (تفلت من فمه ضحكة بلهاء خافتة قصيرة): (المخيم منيح.. يمكن ما أروح)..

عجّل يا حاج (عابد)... الدكتور نومه خفيف.. مثل الهرّ... لا مثل الغزال..

ويرفع الحقيبة.. يعلّق الحمالَة على كتفه.. يطمئن بضربتين رفيقتين من يده على العُدّة... يجتاز الدهليزَ الطويل على أصابع قدميه.. أذناه تتوجسان... تترصّدان..:

–لن أغلق الباب... مَنْ يسرق مَنْ... لصوصٌ على لصوص.. بحركة من يده المنبسطة مضمومة الأصابع يؤدي تحية الوداع.. تُماثلُ تحياتهِ العسكرية النظامية أيام شبابه..

يهمس:

–نوم العوافي يا قوم...

وتفلت من عينيه نظرة خاطفة إلى شجرة (النارنج) في فناء الدار..

***

لساعةٍ.. وكيفما اتّفق... كطائر حبيس تسلّل من وراء قضبان المعتقل.. يطير أنّى شاء.. كيف شاء...

طوى الحاجُ (عابد) الدروب متلفّتاً إلى كل اتجاه.. مراقباً المارة.. حتى بعد التجاوز يظل ناظراً إلى الوراء.. يكفّ مرغماً عن المتابعة بعد التعثّرات... أو حين يوشك على الوقوع أكثر من مرة..

أسرعَ الخطا طوراً وطوراً على مهل.. تخور قواه.. يستريح على أطراف الأرصفة.. في ظلال أشجار الزينة...

هاهو آخر المطاف كغريبٍ حائرٍ.. يعجبُه... لا يعجبه ما يصادف:

–غريبٌ... كلّ شيء غريب... الوجوهُ.. انطفاء العيون... القاماتُ القصيرة الهزيلة.. الملابسُ ضيقة فاضحة.. الحركاتُ مجنونة... صعبٌ عليّ أن أميّز الرجال من النساء.. مستعجلون.. يتسابقون... (سوبر ماركتات)... أشكالٌ ألوانٌ... مشروباتٌ... مأكولاتٌ... (الهمبرغر) المُسمسم....

كأن الشوارع ضاقت.. لا.. السياراتُ العجيبة الكثيرة هي السبب.. تضخّمت المدينة.. ما عدتُ أعرفها.

–والآن.. إلى أين..؟

–بوجهك إلى المحطة..

–المحطةُ أيةُ محطة..؟ (غاب عن لسانه اسمها).. يطرق رأسه.. يحركه.. يمشي.. يقلّب يديه.. يضحك... يغمغم.. يكتئب، ثم يصيح:

–البرامكة.. البرامكة... Taxi

–ما زلت تقرأ بالإنكليزي...؟!

–أكيد.. أحملُ شهاداتٍ.. كنتُ مدير شركة (المَدام)...

(تاكسي).. تتسمّر سيارة الأجرة أمامه.. يقترب قائلاً:

–غرباً إلى الجنوب...

يتفحصه السائق مستغرباً:

–ماذا قلت يا عم..؟!

يضطرب لسانُ الحاج (عابد) لحظةً.. يقول:

-توصلني إلى محطة البرامكة.. يا أخ...؟!

-حاضر يا حاج.. تفضّل.. (قالها الأخير.. عقب انزياح الخوف.. طمأنته ابتسامةُ العجوز الوديعة.. ووقاره وملامحه الأرستوقراطية وشحّ الركّاب.. استحوذت عليهم (الميكروباصات) الجوّالة في شوارع المدينة كالجائحة البيضاء...)..

ويستكمل الحاج المعاينة من النافذة، وهو متربّع على المقعد الخلفي:

-مثل ما قلت وأكثر، مثل الحية خلعت جلدها، ومثل المرأة هربت من بيت أهلها.. نشزت وأضاعت عفتها.. ليته يطير.. تأخرتُ.. أعطيه ما يطلب.. في المحفظة مالٌ كثير خبّأتُه.. القرشُ الأبيض لليوم الأسود.. لا العكس الصحيح.. القرشُ الأسود خدّام اليوم الأبيض.. لهذا سكّوه.. اليومَ يومي الأبيض.. مولدي الجديد.. يوم الجذور..

-مجنون أيها الكلاب... لا الكلب وفيٌّ ولا يعض صاحبه.. الدكتور.. استيقظ الدكتور.. الدوامُ المسائي في العيادة..:

-هذه الإبرة فقط يا بابا.. ابلعْ هذه الحبة تصير مثل الحصان..

-لستُ مريضاً.. أنا أقوى من الحصان قبل أن تولد.. لا يلزمني العلاج.. لا أحبّ البلع بلعهم الشيطان..

غرباً إلى الجنوب.. هذا هو الاتجاه... حدّ مغيب الشمس.. صار الطريق عريضاً.. هذا نفقٌ... أهمّ ما في خطتي ألاّ يروني.. أكيد هذه المرة إلى مشفى المجانين.. حتى مشفاه لا يروق لي.. جزارون.. لا رحمة في قلوبهم.. هَرج ومرج وولولات.. لا يناسبني هذا الوضع.. أنا مختلف... لا أطيق الكلام الفارغ، ولا الحياة بلا معنى.. كل شيء بنظام.. والجميع تحت مظلّة القانون. لماذا لا يتركونني.. أمضي لحال سبيلي.. أنا تركتهم من زمان.. وحلال عليهم المال.. والعقار والحلال.. ما بنفسي شيء... أكره حتى بيتها.. إلا شجرة (النارنج).. لا يعجبني حالها...

تبدّلتْ... لن أعود ما حييت إلى حيّها لستُ منه، ولا إلى حبّها لستُ من وسطها.. أكثر من ثلاثين عاماً... كفاني... ألبسوني ثوباً ليس ثوبي.. خنقوني... سرقوني..

غرباً إلى الجنوب... الناس يقيمون في بيوت سعداء... متفاهمين... وحدي بلا بيت يخصني.. مقامي سجن وأمهم سجانتي... كيف اقترنتُ بها.. القاسية كالحجر... الناسية حبي وإخلاصي على قلة حيلتي:

-متى تتحرر من عقُدك..؟!

-عُقدي..؟!

-تلتفتُ إلى حياتنا ومالنا...

-لا أريد إلا إياها.. وحريتي..

-حريتك معي.. حيث أنتَ... مع أولادك الناجحين.. أما آن لك أن تنزع الأوهام من رأسك..؟!.. أو لم أشرح لك القضية مراراً.. من الألف إلى الياء؟!...

-لا ألزمكم في شيء..

-أنتَ كل حياتي، وتعي هذا جيداً، وتنكر..

-لكنني..

-لكنك ماذا..؟!

-غرباً إلى الجنوب.. أنزل إلى الوادي... أرتوي من النبعة.. أتسلّق الجبلَ... أسابق الجداء والحُملان.. أرتمي بين عرائش الأحبة.. إلى أحضان جدّتي... آكل خبز أمي.. أقضم العناقيد وأقطف الورود والثمر.. أحصي نجوم الليل.. أنتظر اكتمال القمر.. غرباً إلى الجنوب... الأهل في قريتي بانتظاري.. أعانقهم واحداً واحداً أحكي لهم حكايتي..

وينتشله السائق من متاهاته بعد تكرار الخطاب:

-هذه هي المحطة يا حاج.. هذه هي....

ينتقده الأجرة.. ينزل... يقف من بعيد يراقب حركة السيارات في المحطة: الدكتور.. ذاك الواقف هناك.. هو بلا شك... يشبهه.. (يقترب).. لا... غيره...

يستعرض كتاباتِ (الفوانيس):

-خان أرنبة.. القنيطرة..

-القنيطرة؟! (لمعت بقية العبارة).. غرباً إلى الجنوب... القنيطرة.. القنيطرة..

يخطو خطوات مضطربة.. سائق يناديه:

-راكبٌ واحد.. راكب واحد إلى القنيطرة.. تعال يا حاج.. ينسل راجعاً.. يرتاب:

-عرفني... سيخبر الدكتور.. وفي ركنٍ منزوٍ... يستأنف المراقبة.. يطول انتظاره:

-غادر السائق اللعين مصحوباً بالسلامة.. السيارات التالية.. ويهرع هذه المرة:

-اِلحقْ قبل أن يصلوا..

***

متهالكٌ في زاوية المقعد الأخير.. نَفَد صبره.. يودّ الشروعَ في الرحلة بأقصر وقت... يستعجل معاون السائق:

-توكّلوا على الله.. يا بني وتنطلق الحافلة الصغيرة، ويزفِر الحاج... يشعر بالسكينة الكبرى...

للمرة الأولى منذ سنين عديدة.. وبرغبة ملحاحة ليأخذ قسطاً من النوم العميق.. يحسّس بعطش شديد... يفك (المطرة) المعلقة بالنطاق.. يردّد صامتاً وهو يشرب:

-ماؤها نمير.. ذكرى الحرب.. الحرب قذرة.. فرض عين وقت الهجوم.. يمعن في النظر إلى قرص الشمس، وهي تنحدر إلى الغروب.. يتلجلج لسانه داخل فمه المطبق:

-غرباً إلى الجنوب.. غرباً إلى الجنوب.. إلى القنيطرة.. (يكرّرها منغّمة مراراً.. مثيراً انتباه الشاب الجالس جواره):

-ماذا تقول يا عم؟!

-لا.. لا شيء يا بني..

ويلوح إلى ناظريه من جديد بعد غياب طال، وطال مشهدٌ أثير.. لطالما جال في مخيلته، ثم استقرّ في العمق مع رداءة أوضاعه بالتدريج.. يهيج.. يصيح:

-جبل الشيخ.. يا جبلي العظيم.. يا صديقي القديم.. تتذكر الهجمات المباغتة.. سحقناهم كالطحين.. رددناهم على أعقابهم خائبين، أفلحتُ في الذوّد المستميت عن حياض البلاد كمقاتل مجند.. وفي مرافعاتي عن قضايا العباد كمحام ماهر.. وفي الإدارة الناجحة كمدير شركة..

لم يأبه المسافرون.. لم يظنّوا به أمراً غير سوي.. بعضهم ابتسموا.. آخرون هزّوا بالرؤوس مؤيدين.. ويهدأ الحاج... بيد أنه يكاد أن يقفز من مكانه.. لم يزح عينيه عن جسم الجبل الجسيم.. يستطلع من القمة إلى السفح.. إلى الثلج يجعله يبرد على قيظ حزيران.. يدندن: (يا جبل الشيخ يا قصر النّدى..).

صقرٌ هَرِم.. تائهٌ في الصحراء اهتدى.. بذُرا روحه يلتحق... شابٌ على الشيب.. عودةٌ من ضَياع المنافي.. نهايةُ ترحالٍ شاق طويل الأمد.. صفحةٌ أخيرةٌ لقصة مرض العشق المزمن..

***

في القنيطرة.. يهلع... يتجمّد كمن أصابته صاعقة.. كمن لسعته عقرب.. أو لدغته أفعى الكوبرا، أو ذات الأجراس.. أمسك بمثيلتها يوماً في حقل الذرة:

–هي هذه المدينة؟!.

–معقول..؟

–امشِ...

–إلى أين..؟!

–هو ذا الطريق..

–لا..

ظل ثابتاً في مكانه.. متردّداً.. لا يدري أي سبيل يسلك:

تشابهت الطرق.. لا شاخصات.. لا علامات.. لا دليل... ينتقي درباً مصطحباً مجاميع أسئلة صعبة.. يعجز عن تحديد إجاباتها..:

–طريق قريتي في الشمال.. ؟! المحطة..؟! في الصباح يجيء (الفورد)... يسوقها (فوزان).. أركب معه بعد أن أشتري تشكيلة حلويات ومشبّك وعوامة.. عجباً.. أين البيوت؟... بيوت عمي (أبو فاضل) والخالتين (سليمة وحليمة) وبيتُ جارتهم (سُكينة).. طبعاً... لا تزال تسرّ العين.. تتبختر كالطاووسة.. أبيتُ الليلة.. أين أبيت؟! لا أثر.. لا بشر... لا حجر على حجر.. المدارسُ.. النموذجُ... خالد بن الوليد.. أحمد مريود.. الوحدة.. صلاح الدين..؟! الساحةُ؟!... دكانُ (السّطا) و(كَسْكين)..؟ تكسّر النصب التذكاري؟!.. الأسواقُ: الشعبية.. الصوف... الحَب.. القطيع.. مطعم أبو صلاح... الحمّام..؟! الجامع.. الكنيسة، ويهرول مهتاجاً:

–إذا كانت القنيطرة عاليها سافلها.. قريتي كيف؟!... يا ناس... ليردّ أحد.. أمات الخلق.. رحلوا؟!.... قامت القيامة؟! ضرب المدينة الزلزال.. لا.. فِعلةُ أنجاسٍ.. سافلين.. يا شباب:

الأمانةَ... الوديعة... العهد.. هؤلاء لا يؤمن لهم جانب.. لا.. القنيطرة؟!.. غيرها القنيطرة.. أحفظها غيباً.. هل هذا الركام القنيطرة؟! أبداً... القنيطرة باريز.. لندن.. أنظف ألف مرة من نيويورك.. القنيطرة.. كنت آتيها دائماً... أزور عمي (أبو سكينة).. أزور مهرجان الفروسية.. أشارك فيه.. فرسي (عزيزة) سريعة فازت مرتين...

لا بدّ أخطأتُ.. الاتجاهُ غرباً إلى الجنوب.. ليس هذا الغرب ولا هذا الجنوب.. الشمس انسحبت.. غام الأفق.. تتغيب التلال.. أنا الدليل وأفتقر إلى من يدلني. وهاقد ضاع الطريق.. حتى البوصلة في جيبي لا أثق بها.. رُميتُ إلى الخراب.. نَأتَ عني الهضاب.. انقطعت سبل الأحباب.. ليتني ما أتيتُ.. ما رأيت.. متّ في ذاك الزمن.. جعفر رمى الدبابة.. أنور تأبط رشاش (الساموبال) غرّب وما رجع صبري ما هرب.. عويد بالمقلاع...

–مجنون أيها الكلاب.. لا الكلب وفيّ ولا يعض صاحبه..

ويرمي الحقيبةَ.. يجري في الاتجاهات.. يتعثّر... يقع.. يتعفّر وجهه في التراب.. ينتحب كطفل.. يتكوّر.. يضحك.. يملأ صوته الآفاق.. يتضرّع: يا رب العباد.. يا..

يجثو على ركبتيه.. يلعن.. يشتم لأول مرة في حياته بأفحش الكلمات.. يغرق وجهه بين كفيه.. يتأوّه.. يئن كمفجوع.. ويهوي.. يهوي برأسه على التراب الأحمر النديّ.. يعتصره الأسى.. حِمْلٌ ثقيل يحمله على الحسرة والندامة.. يهدأ.. يستكين، ثم يستلقي على جنبه.. منكسر الفؤاد تماماً.. صامتاً.. زائغ العينين.. بلا نأْمةٍ.. بلا حركة..

***

هاتف مسجّل

من مركز مراقبة (......) الحدودية.. إلى (....).... رجلٌ عجوز يدعى (عابد...) التابعية نازح....... أُلقي عليه القبض هذا الصباح محاولاً العبور... لم ينصع للأوامر.... عكّر صفو الأمن.... حالته تشير إلى إصابته بمسّ خطير...

يرجى إبلاغ ولده الدكتور (نذير) على العنوان التالي (.....) لتسلّمه ومعالجته بأقصى سرعة ممكنة....

❐❐❐

نبوءة عاشق

قصة: سعاد محمد القادري

عندما استولدتك من بنات أفكاري ذات فجر، لم أكن أعتقد يوماً بأنك ستنتهين هذه النهاية وسترسمين أحلامي وأحلامك بريشةٍ سوداء وألوان قاتمة، نادتك أحلامي بأكثر من زيّ ظهرتِ..

وحين لمحتُ في عينيك ابتسامة اعتقدت..

لم يكن كذباً ما باحت به عيناك ذات ربيع حين كشفت سرها لشقائق النعمان، وبكت، لا لم يكن ادعاء حين نادتني قمرها الجميل، لا ولن يكن حلماً سفرك الدَّائم إلى جزر قلبي المنفية البعيدة..

عندما كنت تجيئين، كنتُ ملحداً بوجودك حقيقة، لا شيء يثبت ذلك، ولا شيء يبرهن قدومك من عالم البشر سوى طرقات حذائك على الممر الرّخامي المؤدي إلى غرفتي، وتلك النظرة الحادَّة التي كانت تعرّيني وترميني بعيداً.

تغارين من زميلي في العمل ومن أشياء أُخرى.

مع صديقةٍ لكِ قمتِ بزيارتي، ليس ذنباً اقترفتُه حين ادّعت صديقتك بأنّها تحبني وأنا أُحبُّها، اكتفيتِ بالعبور بين الفنية والأُخرى.

عيناك تنطق كلاماً آخر لا تبوح به شفتاك، أشعر بحقدٍ تجاهك، أحبّكِ...،تحدثينني عن شابٍ يحبك وينتظرك، حدَّ الجنون مخلصُ لك في حضورك وغيابك، مللت حديثكِ عنه، مللت رؤيتكِ له ملاكاً لا يحملُ سوى الحبَّ.

كنتُ أُراقب عينيك...، ترى هل رأُته؟!

أحاول الغوص لأعماقكِ، لأعرف إن كان قد دار حديثُ هاتفي بينك وبينه.

كنتِ ترتدين مدينةً أخرى تتوقين لزيارتها، مدينة قاحلة، لا تقويم يربط أيامها... ومع ذلك كنتِ تحبينها...

تجاهلتِ وجودي وتماديتِ في مدحه وإظهار التعلّق به، ينفق دون حساب، كلّ يوم تضيفين إلى محاسنِه صفةً جديدة.

ضبطتني أكثر من مرَّة أُفتش أوراقك، لأقرأ ما تكتبين عنه، أُفتش عن كلِّ حرفٍ تكتبينه لأعرف إن كان بطلاً لأحلامكِ.

بماذا تخاطبينه..؟

ما النداء الّذي تنادينه به؟

وهل تذكرين اسمه صراحةً أم ترمزين له بشيء من صفاته..؟

أتمنى لو أقرأ أفكارك لأكتشف تصوركِ له، وعندما أبحث عنك دائماً أجده هو، أَصفع أَحلامي بقسوةٍ، أستمدها من جبروتكِ وأمضي..

ثم قنعتِ بأنني أُحبّكِ أنت لكنك حائرة، مترددة، ترسمين لمغامرةٍ غير عادية، ومع هذا ترفضينها، نخرج معاً نتحدى عشاق العالم، ربما هو عطشُ الأعوام المتراكِمة خلف ظهري هو ما شدَّني إليكِ، وربما جرأتك وثقتك بنفسكِ أكثر مما يجب هي التّي جعلت لحظات العشق تقترب بيننا وتتلاصق حارقةً كلَّ المراحل وبدأت من النهاية..

فهل تسمينه مثلي عشقاً أم جنوناً..؟!

قلتِ لي ذات حزن:

إنني وأنا منقادةُ خلف جنونك أو عشقكَ أَعرف أنني إلى أيَّ كهفٍ أَسير... كهفٍ سارت إليه مئاتُ النساء وربما ولا واحدة..

أغمض عيني .. أغمض عقلي..

صنعتُ منكِ أُنثى تحبُّ وتحلم..

رفضتني بعد زمنٍ طويل بحجة أَنَّ حبَّنا شاع بين الناس ويجب معالجته بزواجٍ آخر..

هل هو هروب من ا لماضي أم خيانة لمبادئ قديمة كنتِ تضعينها تاجاً على رأسك..؟

أم هل كان حاضراً في أيامك دون أَن أشعر بوجوده حين التيقتكِ؟

أَكنتِ تحلمين بأطفال منه حين كنتِ تتحدثين بحنانٍ غريبٍ ولهفةٍ لاحتضان أبناءك حين تصبحين أُمَّاً لأطفالي.

الهم في منتصف عمره الآن والقمر الّذي كان مهتماً بإظهار أَدق التفاصيل في الكون من حولنا ذات فرح بات شاحباً، والكتب الّتي جمعتنا يوماً . حولي هي الآن وبين يدي . لم تعد تعطيني ذاك الشُّعور، إنها الآن تشعرني بالملل وتتوقف الأوراق عند ورقةٍ واحدة ليطلّ وجهكِ، قامتكِ، بكلّ جبروت.. تنهين كلَّ أفكاري إلاّ فكرةً تدور حولك وبك ومنك فلماذا لماذا أحببتكِ؟ تفلسفين الأمور كما تريدين، وترددين أقوال الحكماء بأنَّ الحبَّ يجب ألاّ ينتهي بالزواج، وأنَّ الزواج مقبرة ا لحب.

كأنَّك خائفة أن ننسى كلام الحبَّ وأشعاره في دوامةِ الرَّكض خلف رغيف الخبز، وإحضار الحليب والعلاج للصغير، وشراء ثلاَّجة أو سجادة أو لوازم الأولاد المدرسية..

ولم أستسلم بسهولةٍ، جادلتكِ كثيراً.

حاولت إقناعك بأشياء جميلة في زواجنا، بأنني لن أنظر إليكِ كامرأة مهمتها فقط أن تغسل الثياب وتنظف المنزل، وتطهو الطعام وتنظف الأطباق وتقدم الطعام..

بل سنحلم ونحلم ولن يغدو الحبُّ بيننا شيئاً ثانوياً أبداً..

أحببتني بعمق، لكنك كنتِ متعجلة لطمس لحظاتِ عشقنا الصُّوفية بسرعةٍ كأنكِ كنتِ تخجلين من ارتعاش يدكِ حين لامستها يدي مصادفة أو ...

كنتِ في شغفٍ للقائه، حرتُ بماذا أُودعكِ، لم يبق لي قدرة على الكلام، انطلقت إليه بلهفةٍ قتَلَتني، كثيراً ما طلبتُ منكِ أن تتريثي في اتخاذ القرار كأنَّك لم تسمعيني..

كنت تحبينني وتعلنين ذلك، كنتِ متعجلة للقائه وكنتُ أتمنى أن يتوقف الزَّمن طويلاً، لكنك بوجهك الحالم فيه، وجهكِ الّذي لم يحمل حزن وداع حبيب أضعتِ قدرتي على الكلام.

صرتُ مثلك أحاول إنهاء وقوفي أمامكِ دون تلويح منديلٍ أو يدين، تضرعتُ إلى اللّه أَن أنساكِ لتهنئي بحلمكِ

البراق، دفنتُ حلمي بأن أبني لكِ قصراً من نورٍ ودفء على قمةِ جبلٍ نزع حدائقه حباً ووفاءً، فكيف استطعت وبطعنةِ سكين تمزيق لوحة القصر بعد أن أكملنا تفاصيله الدقيقة، كيف أنهيتِ حكايتنا بهذه القسوة، أكان قرارك إرادياً حين أعلنتِ نهاية قصتنا، واخترتِ مدينةً بعيدة، بوجوه جديدة، ترسمين بها أحلاماً أُخرى وتنسين كلَّ شيء.

قبل أربعةِ أعوامٍ كان عليَّ أن أتزوج.

أما أنت فقد زرتِ كلَّ دور الأزياء العالمية وقلَّبت مجلات الموضة والمكياج، فشلتِ في أن تمنحيه طفلاً، ولم ينجح في أن يصنع منك امرأة كانت ستغدو شيئاً عظيماً.

تمر بك الأيام لا تعني لكِ شيئاً، كأنها لم تضف شيئاً لعمركِ وهي تتكدس خلف ظهركِ، أكواماً متلاحقة سريعة، تقفين في مكانكِ، ترتحلين إلى الصمَّت مكتوفة اليدين، تتلاشى أحلامكِ، تنهزم أعيادكِ دون ابتسامةٍ، لا شي إلاَّ الهمُّ و الفراغ والوحدة تسكنكِ.

كسائحةٍ عشتِ معه خمسةَ أعوامٍ، عدت في نهاية الرِّحلةِ بكثير من التذكاراتِ الثمينة والملابس والذكريات المرَّة عن امرأة وقفت حائرة بين رجلين أحدهما أحبها وحلم بأشياء جميلة، والآخر تزوجها لتمنحه الأبوّة فتكتمل سعادته.

لكنها لم تتخلص من حبها القديم رغم كل شيء فعاشا سائحين غريبين لا يربطهما شيءُ سوى (فِيَز) وبطاقات عبور مدن جميلة بعيدة لم تستطع أن تعطيهما أملاً بطفل، فقال لها ارحلي..

عودي من حيث أتيتِ..!!

شيءُ ما كان يرقبني أن أمرَّ بهذا الدرب دون سواه ومن هذا الاتجاه دون سواه.

عند بائع ساعاتٍ رخيصة الثَّمن توقفت لقد رجاني أكثر من مرّة وكنت أتجاهل ساعة يدي الّتي أُصيب الزَّمن فيها باحتشاء مفاجئ، ناولته السّاعة فكان أن مررتِ أمامي، تجاهلتُ وجودكِ، شددتُ يد ابني الّذي كان يقف بجانبي، فصرخ متألماً، رحتُ أنظر إلى غطاء السّاعة وأراقب عملَ الرجَّل، وأَطلب منه أن يسير الزَّمن بدقةٍ وأُحمَّله مسؤولية أيّ توقف مفاجئ.

أعرف أنك حين تناغين طفلتي وتبتسمين، تبكين بحرقةٍ وبداخلك شهوةُ لبكاءٍ قديم لا تتحقق.

طفلتي الّتي بالمصادفة تحمل اسمكِ وقد غدوت جارةً لنا في بيت أهلكِ، لا تدرك أنكِ إذ تناغيها تقولين لها الكثير، وإذ تطيرينها في الهواء لتضحك...

تبكين في أعماقكِ كما بكيتُ ذات جنون.

هل كان بكائي ذات يوم دليل مراهقةٍ إذ بكيتك أم أنّ مشاعري تبلدت الآن.

❑❑❑

المارد

قصة: ابتسام شاكوش

لمحته يتقدم من شرفتي، يمشي رقصاً على ساق واحدة، ضحكت له، لوحت بيدي أستعجلته، ما زاد في سرعته ولا أنقص، خفق قلبي بعنف، أعصابي كهربها الفرح، هتف به: أأنت قادم من أجلي؟ ما أجاب، ظل يرقص بتؤدة، يدور حول نفسه متقدماً مني.

وقفت أتأمله بخشوع، أنظر إلى جذعه المغزلي، أخاطب رأسه المتماهي مع زرقة السماء خلته يبتسم لي من عليائه سعيداً بلقائي، قبل وصوله إلى حدود القرية تلاشى، اختفى عن عيني لا أعلم كيف اختفى، رحت أبحث عنه في كل الجهات بلا جدوى.

ركضت إلى أبي أستوضحه، أجابني: هذا تنين صحراوي، أغفلت كلام أبي وعدت إلى الشرفة أترقبه، أبي رجل بحري، لا علم له بالصحراء وما يهيم فيها من كائنات عاشقة عالم أبي محصور بين أمواج البحر وغابات الزيتون ورثها عن أبيه، جل وقته يمضيه بين أشجارها، يشذب هذه ويقلم تلك، ويدور بينها، كأمير يتفقد محظياته، يتأملها واحدة واحدة يعقشها واحدة واحدة، يغمرها بروحه بمثل ما يغمرها بالرذاذ الموجه من مضخته الكبيرة، المحمولة على جرار زراعي تجوب الغابة، لتحميها من الحشرات المتطفلة.

توجهت إلى مضيفنا، سألته عن كائن سحرني برشاقته، برقصته الوئيدة، بشفافيته وعرض منكبيه، بوجهه الذي ما تبينت ملامحه لبعد المسافة الفاصلة بيننا، أسرّ إلي: كل ما تريدين من معلومات عن الصحراء ستجدينها عندي، واضحة مبسطة مفصلة، لا تسألي أحدا غيري، سأغضب لو فعلت.

جلست قبالته، أصغي إلى ثرثرته، مركزة النظر في عينه أغرف منهما المعلومات، بشغف تلميذة صغيرة، تصغي إلى أستاذ عالم بكل شيء، أخبرني أن ما رأيته هو المارد، استخفني الفرح وطار بي، حملني على ذراعي ذلك المارد، رفعني إلى حيث أعانق السحاب وأقطف الشهب، أصنع منها تاجاً أتزين به، له، للمارد، عيناي تتراكضان بين عيني مضـــــيفنا وشـــــفتيه، أســـــتحثه علـــــى الإدلاء بالمزيد، ثم تهربان إلى المدى الواسع، تبحثان عن المارد، وما حضر.

صرت مشدودة إلى أحاديثه، صار صوته الأجش ولثغته أشياء محببة إلى نفسي أفرح إذ يقلب حرف الراء غينا، أكرر خلفة الكلمة التي لثغ بها فيضحك مشاركاً إياي عبثي.

. أراك دائمة الجلوس على الشرفة

. أنتظر المارد

. إلى متى ؟

. حتى يأتي... أمنحه عمري انتظاراً

. أنت حمقاء، هذا الكائن قوامه الغبار، لن تحيي به مهما حاولت، لن تلمسه يداك

. بل سيأتي، وسيحملني إلى عليائه ونقاء روحه

. مجنونة أنت، تتكلمين عنه كأنه من بني البشر، هذا الغبار المسلوب الإرادة تركض به الريح وتمزقه العواصف، تحركه النسائم، تتحكم بخط سيره، وهو، يمشي مستسلماً لكل القوى، لا احساس له ولا شخصية مستقلة.

. لكني أعشقه

أمسك يدي بقبضتيه القويتين، هزني بعنف أخافني، انقلبت ملامحه اللطيفة في لحظة وراحت تقذف الشرر، كوحش أفلتت فريسته من براثنه، تراجعت باكية، خلصت يدي منه واستدرت هاربة.

. مالك بأحلامي؟ دعني لحماقتي وجنوني.

. أنت تعشقينني أنا، لكنك لا تدركين، أو أنك لا تريدين الاعتراف

. أنت ؟؟ أعشقك أنت؟؟ صفعتني وقاحته

. أجل، لماذا إذا تتركين مجالس النساء لتنفردي بي على هذه الشرفة؟

. كي أعلم عن الصحراء، والمارد القادم منها، مالا أعلمه

. هراء، أنت تعشقينني، اعترفي

انسحبت عن الشرفة أغالب دموعي، التفت لأصرخ في وجهه: أنت مخيف، أنا أكرهك، قبل فتح فمي، رأيت المارد قادماً من البعيد، تخلى عن رقصته الوئيدة وجاء مهرولاً تحرقه الغيرة، هتفت أعماقي: تعال أيها المارد، الفح وجهي ويدي بلهيب غيرتك، اضرب من حولي حزاما آمنا يقيني أمثال عواد هذا، أشرقت روحي، دنوت من حافة الشفة

. عودتك إلي تؤكد حبك لي

نظرت إليه شذرا ولم أعقب، تركته على الشرفة يصارع المارد الراقص في الفضاء الأصفر البرتقالي، دلفت إلى مجلس أبي، كان يتحدث عن انفراج أزمته، موسم الزيت لاقى رواجا منقطع النظير هنا، داخل الوطن، ما عاد ينتظر السفن القادمة من البحر، فرحت لفرحة أبي ونسيت كل شيء.

قبيل اصفرار الشمس للأصيل، داهم مجلسنا ظلام شفيف، اضطرب له كل من في المنزل عدت إلى الشرفة أستطلع، الأفق أمام ناظري محتجب بضباب أصفر، هتف بي عواد: أسرعي بالدخول قبل وصول العجاج، تجاهلت تحذيره، استغنيت عن معلوماته.

. ما العجاج يا أبي؟ في بيئتنا الساحلية لم أسمع بشيء اسمه العجاج

. هو في الصحراء كالنوء في البحر، ذاك يثير الموج وهذا يثير الغبار

عدت إلى الشرفة، لأستقبل الكائن الغباري بملء حنجرتي ورئتي، كنت أخالني سأتوحد معه لنصنع المعجزات، أمواج الضباب تصل ببطء إلى حيث أقف، أنا أحب الضباب، حين يخرج من البحر ويغلف غابة الزيتون، أفتح له صدري ورئتي، أدخل في حالة من الخشوع، أشعر أني أقرب ما أكون إلى الله حين يلفني الضباب، كنت سأسأل أبي عن سر اللون البرتقالي في ضباب الصحراء، لكن عاصفة من العطاس أخرست أسئلتي، أنشغلت بنفسي، وانشغل كل من في البيت باتقاء العجاج، أضلاعي تحولت قفصا ضاق بمحتواه، أنفاسي تخرج حشرجة

. سأموت يا أبي

. لن تموتي، هذا تأثير الغبار، أما زلت تحبين الغبار؟

ما لهم بمشاعري؟ لماذا يقيمون أنفسهم أوصياء على قلبي، أجل، مازلت أعشق المارد، انتظر وصوله على جمر الحمى التي باتت تشوي جسدي، ربة البيت احتارت في أمري، أمضت الليل غادية رائحة، تأتيني بالمناديل المبللة بالماء، تغطي بها وجهي، لتبعد الغبار عن أنفاسي، ولتخفف من الحمى، أضيق بالمناديل ذرعا، أنزعها، أرى بقعاً من الوحل مكان أنفي وفمي، يعتريني الرعب

. أنا أموت يا أبي..

. لا يميت الغبار أحدا، لا تخافي

هطل المطر غزيزاً في تلك الليلة من شهر تموز، غسل كل شيء، سارعت نساء البيت إلى تنظيف آثاره، وبقي أبي ساهرا بجانب فراشي، يراقبني حزيناً وأنا أرتعش من الحمى، جاء عواد يحمل البشارة: هيا.. لقد انقشع الغبار

تحاملت على نفسي، حملت دثاري إلى الشرفة، كانت الأرض مشرقة بأنوار ربها زرقة الفجر النقي تبوح بما في الصحراء من أبراج معدنية تتواصل فيما بينها بأسلاك الكهرباء الأذرع المنصوبة فوق آبار البترول تواصل الركوع والسجود، ونجمة الصبح تومض بصفاء غريب، غسل المطر ما علق بها من كدر، لحق بي عواد، فرش عباءته على كتفي بحنان

. هذا هو الغبار الذي تبحثين عنه، انظري تحت قدميك

نظرت بخجل، أرض الشرفة مغطاة بطبقة سميكة من الطين، هتفت:

. الطين، إنه بداية الخلق، ومادة التكوين

. الطين بداية الخلق، هذا صحيح، لكن ما ترينه هو الوحل، ما كان الوحل بداية لشيء أبداً.

نظرت إلى أعماقي، رأيت المارد يتقهقر منهزماً، وتبقى أشجار الزيتون، وفرحة أبي بشفائي، وبموسمه الخير، ويبقى عواد بغترته وعقاله، بلثغته المحببة، هي الحقائق الأصيلة الثابتة، تركني الجميع لخيالاتي، وتجمعوا أمام شاشة التلفاز، ليتابعوا ما استجد من أخبار، في تلك الليلة العاصفة.

❑❑❑

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

العين من النظرة إلى الدمعة

تقديم:

العين عضو عجيب، ومركز لأهمّ حاسّة من حواسّ الإنسان الخمس؛ بها تدرك المرئيّات بأحجامها وأشكالها وألوانها.

والعين هي الباصرة، وتطلق على الحدقة، أو على مجموع الجفن، كما تطلق أيضاً على حاسّة البصر، نقول: "هو قويّ العين" أي حاسّة بصره قويّة، وتسمّى العين أو ما دار بها محجر بفتح الميم أو كسرها، وقد تطلق عليها كلمة مقلة، وهي شحمة العين أو السواد والبياض منها، فتتكون للعين ذاتها. وإنسان العين ما يُرى في سوادها أو سوادِها نفسه، واللَّحْظ باطن العين، أو النظر بمؤخّرتها، ويتبع المحجرَ الجفن، وهو غطاء من أعلى إلى أسفل، ويُسمّى رَمْشاً، أمّا الرَّمش فهو تَفتّل في أصول شعر الجفن، وهو غير مُستحبّ، والهُدْب أو الهُدُب فهو شعر أشفار العين، ويكون جماله في وَطفه: أي طول أشفاره وتمامها، والحاجب: العظم فوق العين بلحمه وشعره، وقد ذمّ فيه كثافة الشعر واتصال الحاجبين، وهناك معانٍ كثيرةٌ على المجاز وليس على أصل الوضع، ولا حاجة لتتبعها هنا.

العين فيها أو منها أو ممّا يتبعها آياتٌ من السحر والجمال تصوغها أجزاؤها أو ألوانها أو صفاؤها وبريقها أو سعتها أو نظراتها أو دموعها أو بسمتها.

إنّها أكثر الأعضاء تأثراً وتأثيراً، فهي تتأثّر بما تقرؤه في الآخرين، وتؤثّر فيهم حين تقرؤها عيونهم، تتأثر فتخلف في ذات صاحبها الحزن أو السرور، وتؤثر، فتهيج ما كان دفيناً في الآخرين، بل لها قدرةٌ قويّة على اختراقهم لتصل إلى مكنونات نفوسهم؛ إضافة إلى أنّها هي نفسُها تكشف عمّا في نفس صاحبها من المعاني والدّلالات الكثيرة،

إنّها تملكِ قدرة عجيبة على التعبير عن المشاعر والمعاني المتضادّة: الحبِّ والبغض، الحنان والقسوة، الألفة والجفوة، الحزن والفرح، الغضب والرضا، القبول والرفض، السعادة والتعاسة، الحسد والقناعة، الصدق والرياء. إنها تبتسم: "عيناك حين تبسمان... تورق الكروم"[95] وتضحكان:

تضـــحك عينـــاك وإن جـــدّتا لا ســـحر فـــي عينـــين لا تضـــحكان[96]

وهي تحزن، فتستنزفها الدمعة حتى الدنف والعمى، قال تعالى: ﴿وتولّى عنهم وقال يا أسفي على يوسف وابيضّت عيناه من الحزن وهو كظيم﴾[97]. وهي قادرة على بعث الأمل والحياة، وقادرة على بَذر الموت والردى، وهي المخلوق الضعيف، وقد خصّوها بلغة هي لغة العيون، إنّها لغة ليست ككلّ اللّغات، لغة يقرأ بريق سطورها العشّاق والمحبّون وأصحاب القلوب المتيّمة، ومن أوتي حظاً من رهافة الحسّ، فتميت أو تحيي، لكنّ لغتها أحياناً تكون فاضحة إذا ما وقعت عليها عيون الكاشحين، حتّى

[95] – أنشودة المطر لبدر شاكر السياب.

[96] – بدوي الجبل. الديوان.

[97] – سورة يوسف. الآية (84).

عيون هؤلاء لها لغتها المؤذية، فتصيب الإنسان بالعين، فإذا أمِنَ شرّها بات قرير العين، فكنّوا بقرّة العين عن الفرح والحبور، قال تعالى: ﴿...هل أدلّكم على من يكفله فرَجَعْناك إلى أمِّكَ كي تَقَرَّ عينها﴾[98]. أي تفرح وتسرّ بلقائك، وقد يكنّى بها عن الرياء، فيقال: "هو عبد عين أو صديق عين". يخدمك أو يصادقك رياء، أنشد الجاحظ[99]:

ومـولى كعبـد العـين أمّـا لقـاؤه فيُرضـى، وأمّـا غيبـه فظنـون

وقد يكنّى بها عن التجسّس، فيقال: "فلان عين على فلان". أي ناظر عليه.

والعين من أكثر الأعضاء تعرّضاً للهجوم، فيدعى عليها بالقلع والعمى والفقء، وقد يكون الفقء معنويّاً، فيقال: "فقأ عينه، أي صكّه وأغلظ له، ويكنّى بها عن الغالي المحبّب إلى النفس، فيقال: "أنت عيني"، كما يكنّى بها عن الطاعة والموافقة، فيقال: "على عيني" وهي موطن الرعاية والصون، قال تعالى: ﴿...وَلِتُصْنعَ على عيني﴾[100]. أي لتربّى بمراقبتي أو بمرأى منّي وحفظي، وعند امرئ القيس في فرسه: "وبات بعيني قائماً غير مرسل". وهي موطن الرؤية اليقينيّة، قال تعالى: ﴿ثُمَّ لترونَّها عين اليقين﴾[101]. أي مشاهدة العين، كما هي موطن التبصّر والهداية، قال تعالى: ﴿ألم نجعل له عينين﴾[102]. أي عينان يتبصّر بهما طريقي الخير والشرّ، وقد تكون سبيلاً إلى المحرّمات، فتختَلس النظر إليها، قال تعالى: ﴿ولا تمدّن عينيك إلى ما متّعنا به أزواجاً منهم...﴾[103]. كما يكنّى بها عن السخرية: "العين تطرقك ما أفهمك".

نلاحظ من هذا التقديم كثرةَ الدلالات المجازيّة في استخدام العين، فماذا يعني المجاز، وماذا تعني كثرة الدلالات؟ إنّ كثرة الدلالات تكشف عن اهتمام واضح بالعين، وعن مكانة رفيعة لها عند الناس، وعن إعجاب كبير بها، فإذا كان هذا شأنها بعامة، فما هو شأنها عند الشعراء؟ وهم الأقدر على استجلائها وكشفها ورصد معانيها، وما تبوح به، وما يأتلق فيها من سحر، أوجعهم، أو أسعدهم: أوجعهم فأحرق مهجهم، فإذا هم صرعى فتنته، أسعدهم ففرش الأمل في درب حياتهم، فإذا هم ينعمون بالسعادة تغمر قلوبهم. لذلك وصفوا جمال العين، وسحر نظرتها، وفتور طرفها، وما تهمي به من دموع تفعل فعلها في النفس، فتكوي القلوب، أو تذيبها لهفة وشوقاً، وسأقف على ذلك مُصعّداً مع المعنى والصورة.

1ً . وصف العين:

1 . الاتساع والبريق والصفاء:

راح الشعراء يتلمّسون معاني الجمال الآسرة في العين متتبّعين مظاهرها، فأعجبوا بالعين الواسعة الصافية التي يشعّ بريقها، الواسعة في غير جحوظ، والصافية وقد نفت عنها أيّ قذىً يسيء إلى صفائها، أو يعكّره، وقد تلألأ ضياؤها، قال طرفة في وصف عيني ناقته[104]:

وعينـان كالمـاويّتين اسـتكنّتا بكهفَـيْ حَجـاجي صـخرة قلـتِ مـوردِ[105]

طحـوران عـوّار القـذى فتراهمـا كمكحـولتَيْ مـذعورة أمّ فرْقـد[106]

[98] – سورة طه . الآية (40).

[99] – أساس البلاغة . الزمخشري.

[100] – سورة طه . الآية (39).

[101] – سورة العاديات . الآية (7).

[102] – سورة البلد . الآية (8).

[103] – سورة الأنبياء . الآية (13)

[104] – المعلّقات السبع "ص"(54)

[105] – الماويّة: المرآة، استكنّتا: هدأتا، الكهف: الغار، الحجاج: العظيم المشرف، القلت: النقرة، المورد: الماء هنا.

[106] – الطحر والطرح واحد: الإبعاد، المكحولتان: العينان أنزل العين، محلّ الكحل على الإطلاق، الفرقد: ولد البقرة الوحشيّة.

إنّ عينيها كمرآتين في الصفاء، وهما في غؤور يعلوهما حاجبان صلبان، وقد شبّه صفاءهما بصفاء ماءٍ في نَقرةٍ، وقد نفتا عنهما القذى في شدّة اتّساع، إنّهما كعيني بقرةٍ وحشيّةٍ لها ولد، وقد أفزعها صائد، وبهذا لم يَخْفَ على الشاعر ما ترجمته عيناها من ردّ فعلٍ غريزيٍّ. إن صحّ التعبير. فيما تنازعهما من الخوف والحنو لينعكس ذلك سعة في عينيها مع شدّة بريق، وفي مثل هذه الحال تكون العين أكمل ما تكون عليه من اتّساع وبريقٍ يضفيان عليها سحراً وجمالاً، وقد نفت عنها أيّ قذىً، فسلمت من الحُزن والرَّمَد، قال جرير في حديثه عن أ طلال الحبيبة(107):

وقـــد عهـــدنا بــــه حُـــوْراً مُنَعّمـــة لـــم تلـــق أعينهـــا حُزْنـــاً ولا رَمَـــدا

عينٌ صفت، فلا احمرار حزن فيها، ولا رمد يذهب بريقها. هذه العين كلّما اتّسعت زادها الاتساع جمالاً لذلك نفروا من العين الحوصاء والخوصاء: الضيّقة في غؤور.

هذه العين الواسعة أعجب بها الشّعراء، فسمّوها عيناً نجلاء، وقد اتّسعت في حسن وقلّما سلموا من طعناتها، تلك الطعنات التي أصمّت قلوبهم، قال أبو دريد(108):

لـــيس السّـــليم ســـليمَ أفعـــى حَـــرَّةٍ لكـــنْ ســـليمَ المقلـــة النـــجلاء(109)

وكيف للمرء أن يسلم، وهي العين النّجلاء أشدّ فتكاً من أفعى حَرَّةٍ، إنّها تقتل حين ترمي، قال عمر ابن أبي ربيعة(110):

وأقـــبلنَ يمشـــينَ الهوينـــا عشـــيّة يُقـــتّلنَ مـــن يـــرمين بالحـــدق النُّجـــل

2 . اللون:

إذا كان اتساع العين وصفاؤها وبريقها، وقد سلمت من أيّ قذىً أو مرض، هي من معاني الجمال التي استهوت الشعراء، فإنّ في لون العين آياتٍ من السحر تتجاوز كلّ وصف، وقد تباينت أذواقهم في ذلك.

. العين الدعجاء:

الدَّعج والدُّعْجَة السواد، وقد عرّف الثعالبيّ في فقه اللغة العينَ الدعجاء بأنّها شديدة السواد مع سعة، وقد أورد قولَ ذو الرُّمَّة(111):

حتّـــى بـــدت أعنـــاق صـــبح أبلجـــا تَسُـــور فـــي إعجـــاز ليـــل أدعجـــا

فالبلج لبياض الصبح، والدعج لسواد الليل، وهذا لا يتّفق مع ما أورده الزمخشريّ في أساسه حين عرّف العين الدعجاء بأنّها شديدة السواد شديدة البياض. إنّه الدّعج سيف ينازل العشّاق، قال السلطان النبهانيّ(112):

لقـــد ســـللتِ ســـيفَ جفـــنٍ أدعـــج علـــــى هُمـــــام أروع مُتـــــوَّج

لكنْ على الرغم من أنّه سيف يتمنّى الشعراء نظرة إليه، يقول أيضاً:

رايـــــة يـــــا ذات الخِبـــــا والهـــــودج وربّـــــة الطـــــوق وذات الـــــدُّمْلُج(113)

والخـــدّ والطـــرف الكحيـــل الأدعـــج هـــل نظـــرةٌ لعاشـــق مُهـــيَّج

(107) – جرير (حياته وشعره) ص264.
(108) – الأمالي: ج1، ص231 . 232.
(109) – الحَرَّة: أرضٌ ذات حجارةٍ نَخِرَةٍ سودٍ.
(110) – تطوّر الغزل د. شكري فيصل، ص514.
(111) – فقه اللغة للثّعالبيّ.
(112) – ديوان السّلطان النّبهانيّ، ص87.
(113) – الدُّمْلُج: حليٌّ يلبس في المعصم.

هذه العين هام الشّعراء بفتنتها، فعند صاحبتها يكون الفرج إن هي أذعنت، أو الموت إن هي دلت وغَنجت، قال الشّاعر:

أمليحـــــــــة الـــــــــدَّعج! ألـــــــــديك مـــــــــن فـــــــــرج؟
أم أنـــــــــتِ قـــــــــاتلتي بالـــــــــدّلّ والغَـــــــــنَج[114]

. العين الكحلاء:

لم يكن السّواد الفاحم في سواد العين قد سحر الشعراء فحسب، بل ما كان منه أيضاً في جفنها، فسّموها عيناً كحلاء، كحلاء خلقة من غير كحلٍ، قال التّلعفريّ[115]:

حميـــتَ شـــقيق الخـــدّ بالمقلـــة الكحـــلا وثقفـــتَ رُمـــح القـــدّ بالطّعنـــة الـــنّجْلا

لقد حمتْ حمرة خدّها بعينها الكحلاء، والقدّ منها مثقف يطعن الطّعنة النجلاء تسحر بجفنها الأكحل الأوطف حيث طول شعر أشفار العين وتمامها، قال بدويّ الجبل[116]:

أطـــلّ خلـــف الجفـــون الوطـــف موطنـــه بعـــــد الفـــــراق فحيّـــــاه وفـــــدّاه

. العين الحوراء:

ذكر الثعالبيّ في فقه اللّغة أنّ الحَور اتساع السّواد في العين كما في عين الظباء:

وكأنّمـــــا دون النّســـــاء أعارهـــــا عينيـــه أحـــورُ مـــن جـــآذر جاســـم[117]

أمّا الزمخشري: فقال: الحور شدّة السّواد وشدّة البياض في العين، وما أورده الثعالبيّ يتّفق مع عيون الظباء التي يتسع فيها السّواد حتى لا يبقى للبياض في العين إلا القسمُ اليسير، وأضاف الثعالبيّ أنّ البرح في العين هو شدّة السّواد وشدّة البياض[118]، ومهما يكن فالأمر لا يخرج عن سواد العين الذي فتن به الشّعراء، إذ غدوا صرعى بسحره وما يبعثون، قال جرير[119]:

إنّ العيـــون التـــي فـــي طرفهـــا حـــورٌ قتلننـــــا ثـــــمّ لـــــم يُحيـــــين قتلانـــــا

العين الشهلاء:

قال الثّعالبيّ في فقه اللّغة: العين الشّهلاء هي التي خالط سوادَها حمرة، أمّا الزمخشريّ في أساسه، فقال: هي العين التي خالط سوادَها زرقة، وعلى أيٍّ منهما، فنحن نقول، شَهل اللونان يشهَلان شَهَلاً اختلط أحدهما بالآخر، أمّا لسان العرب فقد أورد المعنيين: الشّهلة في العين أن يشوب سوادَها زرقة، أنشد القرّاء بطريق الذّم الذي يراد به المدح[120]:

ولا عيـــبَ فيهـــا غيـــرَ شُـــهْلةِ عينهـــا كـــذاك عتـــاق الطيـــر شُـــهْلٌ عيونهـــا

إنه÷ يمدح فيها شُهْلة عينها، ويشبّهها بشهلة عيون عتاق الطّير التي خالط سوادَها الزّرق. وقال أيضاً: والشّهلة في العين أن يكون سوادها بين الحمرة والسّواد، وقيل هي أن تُشرب الحدقة حمرة ليست كالشّهلة في بياض العين، ولكنّها قلة سواد الحدقة حتّى كأنّ سوادها يضرب إلى الحمرة، قال ذو الرُّمَّة:

(114) – الدّلّ: التّغنّج والتّلويّ، الغنج: التدلّل.

(115) – الأدب في بلاد الشام، د. عمر موسى باشا، ص357.

(116) – الدّيوان.

(117) – أحمد الرّقاع: المستطرف.

(118) – فقه اللغة: الثعالبيّ، ص95.

(119) – جرير: حياته وشعره د. حمد النّعمان.

(120) – لسان العرب مادّة شهل.

كـــــأنّي أشـــــهل العينـــــين بـــــازٍ   علــــــى عليــــــاء شَــــــبَّة فاســــــتحالا

. العين الزّرقاء:

إذا كان التّغنّي بالعين السّوداء كثر في شعرنا القديم فإنّه . مع خروج العرب من صحرائهم . وهنا اللّون الأسود مرتبطٌ بالبيئة، وباحتكاكهم بالأعاجم وبالمناطق المعتدلة وبالحضارة والساحل، بدأت الألوان الفاتحة في العين تحتلُّ شعرهم حيث أعجبوا بتلك الألوان، فلم تعد العين السّوداء وحدها . وإن بقيت فتنة النّاظرين . تتربّع عرش قلوب الشّعراء، بل راحت تستهويهم العيون الزّرق، فأخذت بمجامع قلوبهم، قال عمر بن أبي ربيعة[121]*:*

ســــــحرتني الزّرقـــــاء مــــــن مــــــارون   إنّمــــــا السّــــــحر عنــــــد زرق العيــــــون

فإذا كانت سحراً عند عمر فهي سماواتٌ لا حدود لفضاء زرقتها عند البدويّ[122]*:*

فــــــي مقلتيــــــك ســــــماواتٌ يهدهــــــدها   مــــــن أشــــــقر النــــــور أصــــــفاه وأحــــــلاه

. العين الخضراء:

إنّها الربيع الأخضر، تغري، فيتعلّق الناس بفتنتها، ويروح الشعراء يتأمّلونها، يفتّقون هذا اللّون، فمرّة عيونٌ خضر، يقول نزار[123]*:*

قالت: ألا تكتب في محْجَري
انهض لأقلامك.. لا تعتذر
مَنْ يعص قلب امرأة.. يكفر
يَلذُّ لي.. يلذّ لي.. أن أرى
خضرة عينيَّ.. على دفتري
....
يا عينُ.. يا خضراء.. يا واحة
خضراءَ ترتاح على المرمر
أفدي اندفاق السّيل في مقلةٍ
خَيّرةٍ كالموسم الخيّر.

ومرّة زيتيّة، أو فستقيّة، وكلّها شِعاب ترتدّ إلى أصلها الأخضر، يقول نزار:

زيتيّة العينين.. لا تغلقي
يسلم هذا الشّفق الفستقي
رحلتنا في نصف فيروزة
أغرقت الدنيا ولم تغرق

ومرةً عسليّة، والعَسَلُ اضطراب في لون العين، يقول نزار:

كنت أسافر يوماً

(121) – ديوان عمر بن أبي ربيعة.

(122) – الأدب العربي الحديث: الثالث الثانويّ.

(123) – الأعمال الكاملة، نزار قباني.

في الأحداق الخضر

وفي الأحداق العسليّة

هذه العين على اختلاف ألوانها، وما حباها الله من سعة وصفاء وبريق لا يكون تمام جمالها إلا بحاجبٍ خطٍّ يكلّلها، يحنو عليها في رفق وخِفّةٍ، لقد أعجب الشّعراء بَزَجَج الحاجب وبَلجه[124] وذمّوا القَرن الزَّبب فيه، قال السّلطان النّبهانيّ[125]:

رايـــــة يــــا ذات الخِبــــا والهـــودج ورَيّــــــة الطــــوق وذات الـــــدُّمْلُجِ

والـــدّلّ والصَّـــلْتِ الجبـــين الأبلـــج والحاجـــبِ المُستحسَـــن المُـــزَجَّجِ

وقال عمر في تغزُّله بذات العيون الزّرق:

وجبـــينٌ وحاجـــبٌ لـــم يصـــبْه نَتـــفُ خـــطٌ كأنّـــه خـــطُّ نـــون

إنه منتوف خلقة، خطٌّ كحدِّ السّيف.

2 . النّظرة بين الجمال والبوح:

بعيداً عن الشّزر والشّنَف[126] فإن أنواع النّظرة من رَمْقٍ ولحْظٍ ولمحٍ وحَدْجٍ ورشق ورنوٍّ[127] ترتدُّ إلى نظرتين أساسيّتين هما: النّظرة القويّة والنّظرة الضّعيفة ولكلتا النّظرتين سحرُهما وجمالهما، ولكلتيهما بوحٌ يقرؤه المحبّون العاشقون، ولكلتيهما فعل في النفس أيّ فعلٍ.

1 . النّظرة القويّة: *رأى فيها الشعراء سهاماً تنفُذُ في القلب، تجرح، وتدمي، وتفتك، فإذا رامت قلباً طعنته الطّعنة النّجلاء الّتي تُردي وتميت. هكذا رآها ابن الصّائغ[128]:*

لمثلـــي مـــن لواحظهــا ســهامٌ لهـــا فـــي القلـــب فتـــك أيُّ فتـــكِ

إذا رامـــتْ تشـــكُّ بــــه فـــؤاداً يمـــوت المســـتهام بغيـــر شـــكِّ

2 . النظرة الضعيفة: *كذلك أعجبوا بالنظرة الضّعيفة، قال خالد الكاتب[129]:*

لهـــا مـــن ظبـــاء الرّمـــل عـــينٌ مريضـــة ومـــن ناضـــر الريحـــان خضـــرة حاجـــبِ

وأيُّ فعلٍ تفعله هذه العين، وسأقف عليها حين حديثي عن فتور الطّرف.

. جمال النّظرة: *رأى الشّعراء في نظرة عين الظبي جمالاً أخّاذاً، فشبّهوا نظرة الحبيبة بها، قال النّابغة[130]:*

نظـــرتْ بمقلـــة شـــادن مُتربّـــب أحـــوى أحـــمّ المقلتـــين مُقلَّـــدِ[131]

إنّها نظرة جميلة تشبه نظرة عين ظبي أحوى الشّفتين، أسود المقاتين، مُقلّد الجيْد.

ليست نظرةَ ظبي فحسب بل نظرة ظبي غرير خائف مفرد بين شجر السِّدر الملتفّ، وهذا أدعى لجمال نظرته، قال قيس بن

(124) – الزّجج: رقة الحاجب في طول . البلج: تباعد ما بين الحاجبين . القرن: اتصال الحاجبين . الزّبب: كثرة الشّعر وطوله.

(125) – ديوان السّلطان النّبهاني، ص87.

(126) – الشّزر: النّظر بجانب العين مع إعراض، الشّنف: النّظر كأنه معترض أو متعجّب.

(127) – الرّمق: النّظر بمجامع العين . اللحظ . اللحظ: النّظر من جانب الأذن . اللمح: النّظر بعجلة . الرمي بالنّظر مع حدّة . الرّشق: النّظر بحدَّة وشدّة.

(128) – المستطرف في كلّ فنٍّ مستظرفٍ.

(129) – المصدر نفسه.

(130) – تطوّر الغزل د. شكري فيصل.

(131) – المصدر نفسه، ص154.

الخطيم:

تـــروح مـــن الحســـناء أم أنـــت مُغتـــدي وكيـــــف انطـــــلاق عاشـــــق لـــــم يُـــــزوَّدِ

تـــراءت لنـــا يـــوم الرّحيـــل بمقلتّـــي غريـــــر بملتـــــفٍّ مـــــن الســـــدر مُفـــــرَدِ

كما شبهوها بنظرة ولد بقرة وحشية يرنو إلى أمّه في أمْن، قال عمر بن أبي ربيعة (132):

وترنـــو بعينيهـــا إلـــيَّ كمـــا رنـــا إلـــى ظبيـــة وَسْـــطَ الخميلـــة جُـــؤْذَر (133)

ولا يخفى ما في هذه النظرة من جمال؛ إنّها تشبه نظرة ولد ظبي وهو يرنو إلى أمّه؛ وما توحيه هذه النَظرة من معاني الطمأنينة والأمن، وقد سكنت وقرت في هدوء.

لقد ذهب الشُّعراء أبعد من ذلك في رسم النّظرة الجميلة، فامرئ القيس رآها في نظرة بقرة وحشيّة إلى ولدها (134):

تصـــدُّ وتبـــدي عـــن أســـيلٍ وتتّقـــي بنـــــاظرةٍ مـــــن وحـــــش وَجـــــرةَ مطفـــــل

إنّها حسنة النظرة تبعثها عينان جميلتان تشبهان عيون الظباء، وقد جعل الظباء مطفلة لأنّ نظرتها إلى أولادها يخالطها الحبّ والعطف، وفي مثل هذا يكون النظر على خير ما يكون عليه. إنّ حبيبة الشاعر تعرض فيبدو خدُّها الأسيل، وتتّقي بعين تفيض حباً كما تفيض نظرة ظبية إلى ولدها.

. بوح النظرة:

أعود إلى لغة العيون، فللعيون لغتها التي . كما قلت . يجيد قراءتها العاشقون، إنّها تقول، فيفهمون ما تقول، قال عمر بن أبي ربيعة (135):

أشـــارت بطـــرف العـــين خشـــية أهلهـــا إشـــــارة محـــــزون ولـــــم تـــــتكلّم

فأيقنـــت أنّ الطّـــرف قـــد قـــال مرحبـــاً وأهـــــلاً وســـــهلاً بالحبيـــــب المتـــــيّم

وحين تقول تبوح، فيقرأ العاشقون ما تبوح به.

** إنها تبوح بالحبّ، تسفر عنه في جلاء، يقول الشاب الظريف (136):*

يـــا راقـــد الطـــرف مـــا للطـــرف إغفـــاء حـــدّث بـــذاك فمـــا فـــي الحـــبّ إخفـــاء

** إنها لا تبوح بالحبّ فقط، بل بالهوى المضطرم في النفس، فهي لا تضيق بمعانيه، يقول البدويّ في عينَي حبيبته (137):*

قـــد بـــاح جفنـــاك بســـرّ الـــدجى جفنـــــاك مـــــن ســـــرّ الـــــدجى مترعـــــانْ

تنطِـــق عينـــاك ولـــم تنطقـــي وقـــــد تطـــــيلان وقـــــد تـــــوجزان

ولـــم تضـــيقا بمعـــاني الهـــوى ألا تلومـــــــان ألا تعتبـــــــان

** العين لا تضيق بمعاني الهوى فحسب، بل تزيح الستار عن الشوق الذي يضجّ في النفس، فتجلو أقصى ما فيها من*

(132) – نصوص مختارة د. إحسان النصّ.

(133) – تطوّر الغزل د. شكري فيصل.

(134) – المصدر نفسه، ص153.

(135) – ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص103.

(136) – الأدب في بلاد الشام د. عمر موسى باشا، ص379.

(137) – ديوان بدويّ الجبل.

معانيه، يقول عمر[138]:

فعــــرفن الشـــــوق فـــــي مقلتيهـــــا وَحَبـــــاب الشـــــوق يُبْديـــــه النَّظـــــرْ

* إنّ النظرة تبوح بما هو أبعد من ذلك، إذ تكشف عن حاجة في النفس لا يستطيع اللسان أن يبوح بها، أو قد يتعثّر دون بلوغ ما ترومه النفس، يقول النابغة:

نظـــــرت إليـــــك بحاجـــــة لـــــم تقضـــــها نظـــــر الســـــقيم إلـــــى وجـــــوه العُـــــوَّدِ

* في كلّ هذا ينعم الشعراء على الرغم ممّا يفعله بوح النظرة فيهم، وما يخلّفه من مواجع تطرب لها نفوسهم، لكنْ أن تكون العيون في نظراتها حيارى، فالشعراء حتماً بخمرها سكارى، قال محمّد حمدان[139]:

علـــــى أطيـــــاف عينيـــــك الحيـــــارى أنـــــا والشـــــوق والنجـــــوى ســـــهارى

ونـــــورد بحرهـــــا عشـــــقاً وأحلـــــى معـــــاني العشـــــق أن نـــــرد البحـــــارا

* إلا أنّهم ضاقوا ذرعاً حين تبوح العين بالحسد، فيحنون على الحبيب، يحوطونه بحبّهم وحذرهم عليه من تلك العيون التي طالما سخطوا عليها، يقول الشاب الظريف[140]:

لـــــي مـــــن هـــــواكَ بعيـــــده وقريبـــــه ولـــــك الجمـــــال بديعـــــه وغريبـــــه

يـــــا مـــــن أعيـــــذ جمالـــــه بجلالـــــه حـــــذراً عليـــــه مـــــن العيـــــون تُصـــــيبه

3 . فتور الطرف:

أيُّ نظرة أعمق في النفس، وأنفذ في القلب، واقدر على بعث المشاعر من رقادها من تلك النظرة؟ إنّ الأصل في معنى فتَر سكن عن حدّته، ولان بعد شدّته، فالفتور ينطوي على الضعف والتراخي والانكسار. قال تعالى: ﴿يسبِّحون الليل والنهار لا يَفْتُرون﴾[141]. أي لا يسكنون عن نشاطهم في التسبيح والعبادة، وقال أيضاً: "لا يُفَتَّر عنهم وهم فيه مُبْلِسون"[142]. أي لا يُخفَّف عنهم وهم متحسِّرون واجمون يائسون من كلّ خير. وعلى المجاز امرأة فتارة الطرف، وفتَرت من بصرها، قال ذو الرُّمَّة[143]:

تبسَّـــمن عـــن غـــرِّ الأقـــاحيِّ فـــي الثَّـــرى وفتَّـــرْن مـــن أبصـــارٍ مضـــروجةٍ نُجـــلِ

فالفتور انكسارٌ في حدّة العين، وضعف في حركتها، وهو على ما فيه من ضعف، شأنه شأن العين، قويٌّ يصرع بأشدّ ما يكون عليه الصرع.

إذا كانت سهام العيون . حيث الحبيبة تسدّد السهم وترمي . تقتل، وتصرع، فإنّ النظرة الفاترة تحفِر في الفؤاد جراحاتٍ عميقة لأنها من السهام، تستبيح ذات المحبِّ، فتملك عليه سلطان قلبه لينقاد وقد هوى أسيرها ذلك لما تبديه من شوق ولهفة وتضرُّع وتوسُّل، ولما تكشف عن هوىً جامحٍ في النفس يبوح بحاجاتٍ لا يستطيع اللسان حيالها بوحاً، بل ربّما يقف عاجزاً دون ذلك، ولعلّ أحسن ما يكون عليه فتور الطّرف حين يكون خلقة، فإنه . في هذه الحال، وحين تقع عليه العين . تنخلع له القلوب، ولهذا فتن الشعراء به، وأداروا أشعارهم على معانيه، فشبّهوه بنظرة المريض يستجلي وجوه عوّده وما تنطوي عليه هذه النظرة من معاني التعلّق والتوسّل اللذين يكشفان عن حاجة لم تقضها النّفس، حاجةٍ لا يبوح بها اللسان، فتنهض تلك النظرة لتعبّر عنها في جلاء،

[138] – تطوّر الغزل د. شكري فيصل، ص443.

[139] – شاعر من محافظة طرطوس.

[140] – الأدب في بلاد الشام د. عمر موسى باشا، ص389.

[141] – سورة الأنبياء . الآية (20).

[142] – سورة الزخرف . الآية (75).

[143] – أساس البلاغة للزمخشري مادّة فتر.

يقرؤها الشاعر فيستجيب دون تردّد، قال النّابغة:

نظـــرت إليـــك بحاجـــة لـــم تقضـــها   نظـــر الســـقيم إلـــى وجـــوه العـــوّد

إنّ النابغة . بهذا التشبيه . استطاع أن يرسم لنا شكل وهيئة تلك النظرة، فنحن معه نتخيّلها، ونقرؤها ضعيفة كليلة تفيض بمعان تفعل في النّفس، فتغمرها بمشاعر من السحر زكية.

لكنّ أبا نواس يحدّد لنا المساحة الزمنيّة لتلك النظرة التي تبدأ، فتطيل في كرّ الطرف، وما أدراك ما في هذا الكرّ؟! والنظر ينسحب رويداً رويداً بطيئاً ضعيفاً، فيخلّف في القلب أسراراً لا يستطيع اللسان ترجمتها، يقول(144):

ضـــعيفة كـــرّ الطـــرف تحســـب أنهـــا   قريبـــة عهـــد بالإفاقـــة مـــن ســـقم

إنّهـا ليسـت نظـرة سـقيم، بـل مـن أفـاق قريبـاً مـن السـقم، وهـو يعـيش فتـرة نقاهـة، لكنّهـا عنـد علـيّ بـن دريـد نظرة سقيم في سورة الإغفاء. إنّها النظرة السكرى أو التي يترنّح فيها السكر، نظرة واهية واهنة، لكنّها تملك على القلب أشرعته، يقول(145):

نظـــرت ولا وســـن يخـــالط عينهـــا   نظـــر المـــريض بســـورة الإغفـــاء

إنّها نظرة فاترة لا عن نعاس، ومثل تلك النظرة أسرع نفاذاً لتجرح في الصميم، إنّها كالسيف كلّما لأن متنه كان أسرع قطعاً، وأنفذ جرحاً، يقول ابن المعتز(146):

وتجـــرح أحشـــائي بعـــين مريضـــة   كمـــا لان مـــتن الســـيف والحـــدُّ قـــاطع

فتور الطرف يجرح، وهو أنفذ من السيف القاطع، لكنّه عند البحتريّ مسكر يفعل فعل الخمرة في الرؤوس، يقول في وصفه الخمرة(147):

في القهوة أشكال من الساقي وألوان

وسكرٌ مثل ما أسكر طرف منه وسنان

هي تجرح وتدمي وتسكر، لكنّها تقتل أيضاً، فهل سمعتم بمقتول أحب قاتله؟!

قال ابن السّاعاتي(148):

لهفـــي علـــى غصـــن النقـــا المتمايـــل   يهتـــز معتـــدلاً ولـــيس بعـــادل(149)

لا يســـــتفيق منـــــازلاً عشّـــــاقه   بفتـــور لحـــظ كالقضـــاء النـــازل

يـــا قلـــب عاشـــقه وســـهم جفونـــه   مـــن ألـــزم المقتـــول حـــبّ القاتـــل؟

هذا هو فعل النظرة الفاترة، فكيف حين تكون غمزاً! إنّها لا شكّ تفسد على المرء عبادته، وتثنيه عن طوافه كما عند عمر ابن أبي ربيعة(150):

(144) – الأمالي: ج1، ص231.

(145) – الأمالي: ج1، ص231.

(146) – الأمالي: ج1، ص232.

(147) – الأمالي: ج1، ص232.

(148) – الأدب في بلاد الشام. د. عمر موسى باشا

(149) – النقا: نوع من النبات.

(150) – نصور مختارة. د. إحسان النصّ.

قالـــــت لهـــا أختهـــا تعاتبهـــا   لنفســـــدنّ الطـــواف فـــي عمـــر

قـــومي تصـــدّي لـــه ليُبصـــرَنا   ثـــمّ اغمزيـــه يـــا أخـــت فـــي خفـــر.

هل أدركنا المدى الذي راح معه الشعراء يجنُّون بفتور الطّرف؟! لقد توعوا في تشبيهاتهم فكانت نظرة مريض أو من أفاق قريباً من المرض، أو من كان في سورة الإغفاء. لقد رأوا فيه سيوفاً وسهاماً تجرح الأحشاء، أو خمرة تبعث على السكر، أو نَبْلاً على السكر، أو نَبْلاً يقتل، فيُلزم المقتول حُبَّ قاتله. أنّها لغة الطرف يجيد قراءتها أهل العشق والهوى.

4 . بكاء العين:

إنّ بكاء العين . لا شكّ . حاجة نفسيّة، حيث دمعها طريقها إلى التفريج عن النفس ممّا يضطرم فيها من مشاعر ومواجع، لكنّه أحياناً يكون سلاحاً يُروَّض به الحبيب، أو يُذَلّل، أو يُستمال، وأحياناً يكون فاضحاً أمر صاحبه شأنه شأن النظرة، يفضح ما تكتمه النفس من الهوى. إنّ الدموع التي فاضت بها عيون الشعراء وقفوا عند دوافعها وأسبابها، كذلك وصفوها في فيض من الصور التي كشفت لنا عمّا تنطوي عليه من حرقة؛ فقدّموها لنا حين أجهشوا، وحين اغرورقت، وترقرقت عيونهم بها، وحين همعت[151]، وما رافق ذلك من نحيب ونشيج وإعوال، وصفوها في غزارتها وتتاليها، وقد انفطرت لها قلوبهم.

1 . أسباب البكاء:

ذكر الشعراء المواقف التي تبعث على البكاء، فقد رأوا في الذكرى سبباً له، حيث طلل الحبيب، وما يثيره في النفس إذ تبعث الحياة من جديد فيه لتعيده حياً عامراً، كلّ ذلك من خلال حدقة الخيال، حيث الماضي وقد عادت أيّامه الخوالي، يذكّرهم بذلك نؤيٌ ما زالت آثاره تلوح، وأثقيّة، وما بين النؤي والأثقيّة كانت الحبيبة تخطر بقدّها الممشوق، وعين الشاعر ترقبها، وكم حاول الوصول إليها، لكنّ عيون القوم تحاصره، وحين يأمنها، يختلس الخطو إليها، وقد طابت نفسه بقربه منها، لكنّ الواقع يهزّه، فيصحو ليرى المكان مقفراً، ولم يبق إلا رسم دارس مستعجم، يقول امرؤ القيس[152]:

قفـــا نبـــك مـــن ذكـــرى حبيـــبٍ ومنـــزل   بســـقط اللّـــوى بـــين الـــدخول فحومـــل[153]

لعلّ في البكاء شفاءَ النّفس، لكنْ لا رجاء عند رسم دارس من معوّل، يقول أيضاً:[154]

وإنّ شـــفائي عبـــرةٌ مهراقـــةٌ   فهـــل عنـــد رســـم دارس مـــن معـــوّل[155]

إنّ الذكرى التي أثارتها أطلال الحبيبة بعثت فيه حزناً سفح له الشاعر دموعه حنيناً إلى الحبيب يعتصره الأسى، والحبيبة تلملم متاعها مع القوم، وقد أزف الرّحيل، وهو يدرك ماذا يعني ذلك، إنّها تتجهّز لتضرب مع قومها في مجاهل الصحراء طلباً للماء والكلأ، إنّها اللحظة التي ستخلّف الشّاعر وحيداً، وقد أقفر المكان من أنسها ليقطع عليه ذلك كلّ رجاء فيها، فهذا المجنون يرقب الظعائن، والقوم قد تحّملوا، يمزّقه الألم والحزن لتفيض دموع العين، يقول[156]:

ذُدِ الـــدّمع حتّـــى يظعـــن الحـــيّ إنّمـــا   دموعـــك إن فاضـــت عليـــك دليـــل

كـــأنّ دمـــوع العـــين حـــين تحمّلـــوا   جمـــانٌ علـــى جيـــب القمـــيص يســـيل[157]

---

[151]– همعت: سالت جمعتها.

[152]– تطوّر الغزل د. شكري فيصل، ص38.

[153] – سقط اللوى: السقط: منقطع الرمل، اللوى: الرمل المعوج الملتوي. الدخول وحومل: اسما موضع.

[154] – تطوّر الغزل د. شكري فيصل، ص40.

[155] – معوّل: معتمد ومتّكل.

[156]– الأمالي: ج1، ص211.

[157] – الجمان: م الجمانة: اللؤلؤ (فارسية).

إنّه يبكي والدموع تتحدّر لآلئ تسيل على نحره ساعة ظعن الحيّ، وعيون القوم تحول بينه وبينها. فماذا إذا كان أحدهما يبغي الرحيل، وقد تشابكت الأيدي؟ لابدّ أنّ كليهما سيذرفان الدموع لحظة الوداع، فهذا ابن زريق البغدادي يلفّق الأعذار، يبرّر رحيله، والحبيبة تتشبّث به تحاول أن تثنيه عن عزمه يقول[158]:

وكم تشبّث بي يوم الرحيل ضحيً … وأدمعي مستهلات وأدمعه

أستودع الله في بغداد لي قمراً … بالكرخ في فلك الأزرار مطلعه

وآخر يمضي مرتحلاً، وقلبه معلّق بديار الحبيبة، يلتفت، وعينه ترنو إلى الديار حتّى إذا ما غابت تحرّكت بنات الشوق، فتستجيب لها العين دموعاً ما تكفّ، يقول الصمّة القشيري[159]:

ولمّا رأيت البشر أعرض دوننا … وحالت بنات الشوق يحننّ نُزَّعا

بكت عيني اليسرى فلمّا زجرتها … عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا

لا سبيل إلى كفّ العين عن الدموع، فلا الزجر ينفع، فلتدمع كلتاهما لأنّ الفراق ليس يسيراً. كلّ هذا حين تذكّر حبيب أو ارتحال، فما شأن العين وقد غيّب الموت حبيباً؟! لا شك أنّه لا عذر لها، تقول الخنساء[160]:

ما بال عينيكِ منها دمعها سَرَبُ … أراعها حَزَنٌ أم عادها طرب

أم ذكر صخر بُعيد النوم هيّجها … فالدمع منها عليه الدهرَ ينسكب

كلّ هذا ودمعة الحزن تنهمر، لكنّ هذه الدمعة قد تكون دمعة فرح، فتفيض معبّرة عن الغبطة والسرور، فإذا كانت الدموع جماناً من همّ وحزن عند المجنون فهي درّ فرح عند شفيق جبري، وهي تعبّر عن الفرحة بجلاء المستعمر عن أرض سوريّة، يقول[161]:

كأنّ كلّ فؤاد في جلائهم … نشوانُ قد لعبت فيه العناقيد

ملء العيون دموع من هناءتها … فالدمع درّ على الخدّين منضود

إنّها أكثر من ذلك، هي سوار ذهبيّ تتحلّى به دمشق المناضلة، وقد صنعت مجد تشرين، يقول نزار قبّاني[162]:

يا دمشق البسي دموعي سواراً … وتمنّي.. فكلّ صعب يهون

وضعي طرحة العروس لأجلي … إنّ مهر المناضلات ثمين

لكنّ الدموع أحياناً تكون سلاحاً تُشهره الحبيبة في وجه الحبيب ليكون أكثر تعلّقاً بها، أو لتزيد في معاناته ومكابدته، يقول امرؤ القيس[163]:

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي … بسهميك في أعشار قلب مقتّل[164]

---

[158] – الثالث الإعدادي: سورية.

[159] – كتاب الأدب الثاني الثانوي سورية.

[160]. سلسلة شعراء العرب. 2. ص17.

[161] – كتاب الأدب الثاني الثانوي سورية.

[162] – كتاب الأدب الثاني الثانوي سورية.

[163] – معلّقة امرؤ القيس.

[164] – مقتّل: مذلل.

2 . وصف الدموع وفعلها:

إنّ الشعراء لم يقفوا عند أسباب البكاء وما تخلّفه من دموع، بل وصفوا تلك الدّموع، وقدّموا ذلك من خلال صور استطاعت أن تكشف ما في النفس من مواجع. إنّ أوّل ما وصفوه من الدموع كان غزارتها التي تعبّر عن شدّة المعاناة، فهذا المجنون يأتي بلاد الشام، ويسأل: أين أرض بني عامر؟ ثم ينصرف حتّى يأتيها، فيجهش للبكاء أمام جبل التَّوباذ، يقول[165]:

وأجهشتُ للتَّوباذ حين رأيته   وكبّر للرحمن حين رآني

إلى أن يقول:

وإنّي لأبكي اليوم من حذري غداً   فراقك والحيّان مجتمعان

سجالاً وتهتاناً ووبلاً وديمة   وسحّاً وتسكاباً وتنهملان

كلّ هذا وما تكفّ عينه عن ذرف الدموع، وتنهملان.

وقد وصفوا شكل الدموع إلى جانب غزارتها، فهي جمانٌ يسيل على جيب القميص، ودرّ على الخدّين كما مرّ معنا.

إنّهم ذهبوا أبعد من ذلك، فرصدوا ما يصدر عنها من صوت بسبب غزارتها، حيث نسمع لها خريراً كخرير الماء، قال المالقيّ في جارية تُدعى أزهر، وقد وقعت عينه عليها[166]:

شربنا على ماءٍ كأنّ خريره   خرير دموعي عند رؤية أزهرْ

خرير دموعك؟! لماذا هذا التكلّف يا مالقيّ؟ وأين فيض المشاعر، وأنت تقول: خرير دموعي، من الذي فاض به قول المجنون؟!.

لم يفتِ الشعراء في وصفهم الدموع ما كان أيضاً من تتاليها وتجدّدها في غزارة يَظنُّ معها الشاعر أنّه ينظر في ماء، أنشد أبو عبد الله نفطويه، قال[167]:

ومستنجد بالحزن دمعاً كأنّه   على الخدّ ممّا ليس يرقأ حائر

إذا ديمة منه استقلّت تهلّلت   أوائل أخرى ما لهنّ أواخر

مَلا مقلتيه الدّمعُ حتّى كأنّه   لِمَا انْهلَّ من عينيه في الماء ناظر

وينظر من بين الدّموع بمقلة   رمى الشوق في إنسانها فهو ساهر

الدّمع يتتالى، وكلّما أفرغت العين ديمة منه تجدّدت أوائل أخرى، وهكذا حتّى يغدو كمن ينظر من خلال الماء، كلّ ذلك بعين مشوق أقض الشّوق مضجعه، فبات ساهراً.

إنّ وفرة الدموع التي جعلت الشاعر ينظر من خلال الماء قد جعلت غيره ينظر من خلال الزجاج حيث المرئيات تضطرب، لذلك فهو مرّة يعشى حين تنهملان، ومرّة يبصر حين تحسران، قرأ صاحب الأمالي على أبي بكر بن دريد[168]:

نظرتُ كأنّي من وراء زجاجة   إلى الدار من ماء الصبابة أنظر

فعيناي طوراً تغرقان من البكا   فأعشى وحيناً تحسران فأبصر

(165) – الأمالي: ج1، ص221.

(166) – تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف، ص201.

(167) – الأمالي: ج1، ص211 . 212 . 212 . 213.

(168) – الأمالي: ج1، ص211 . 212 . 212 . 213.

ما أقسى خطَبكم أيّها الشعراء، كلٌّ هذا ولا ينطفئ ما في النفس من لهيب؟! تجفّ العين منكم، فتسعون إلى من يعيركم عينه تبكون بها، قال غلام من بني حنيفة[169]:

نـــزف البكـــاءُ دمـــوعَ عينـــك فاســـتعْر	***عينــــــاً لغيــــــرك دمعهــــــا مـــــــدرارُ***
مَـــن ذا يعيـــرك عينَـــهُ تبكـــي بهـــا	***أرأيـــــــت عينــــــاً للبكـــــاء تعـــــارُ؟!***

أليس البكاء إذاً حاجة نفسيّة يخفّف ما يعتصر النفس؟ فكان أن لجأ إليه الشاعر يفرّج به عن نفسه. لكنّه قد يكون فاضحاً شأنه شأن النظرة، إلا أنه رغم ذلك يظلّ يعبّر عن المعاناة، وإن يك قد هتك ستر الكتِمان، يقول أبو نواس[170]:

لا جـــزى الله دمـــع عينـــيَ خيـــراً	***وجــــزى الله كـــلَّ خيـــرٍ لســـاني***
نَـــمَّ دمعـــي فلـــيس يكـــتم شـــيئاً	***ورأيـــــــت اللســـــان ذا كتِمـــــان***
كنـــتُ مثـــل الكتـــاب أخفـــاه طـــيٌّ	***فاســـــــتدلّوا عليـــــــه بـــــــالعُنوان***

صحيحٌ أنّه فضح أمر الشّاعر، فكشف ما انكتم حين انهمر، لكنّه ما يدري أنّه الفاضح، لقد ضاقت النفس بما فيها، فما كان لها من سبيلٍ إلا البكاء والدموع.

وأخيراً أستطيع أن أقول: لقد حبا الله العين منزلة سامية، وطواها على معانٍ كثيرةٍ، وستبقى فتنة النّاظرين، وبوح الحالمين، ودنيا العاشقين، وسيبقى الشّعراء يتقرَّون محاسنها، إنّها فيض معانٍ لا نهاية له في شكلها وصفائها وبريقها وسعتها، وفي لونها، في فرحها، وبسمتها، وفي بكائها ودموعها، في نظراتها وما تخلّفه في القلوب.

عادل مشلح

□□

قراءات... قراءات... قراءات

إحسان عباس

بين الرماد الأبيض

في أواسط عام1990 نشرت صحيفة " الأسبوع الأدبي" مقالاً لي بعنوان" الدكتور إحسان عباس بين اللبننة والعمارة الأولى" طويته ست سنوات، ولم يعدني إليه إلا صدور كتاب " غربة الراعي" الذي سرد فيه الدكتور إحسان عباس سيرته الذاتيه.

وحينما عدت إلى المقال وجدتني أتحدث فيه عما ورد في السيرة الذاتية للكاتب المصري عباس خضر "خطى مشيناها" من حديث عن الدكتور إحسان، بادئاً بالقول: إنه "مما لوحظ في ميادين الإبداع الأدبي خلال العقود التي تلت مطلع هذا

(169) – الأمالي: ج1، ص211. 212. 212. 213.

(170) – الأمالي: ج1، ص211. 212. 212. 213.

القرن، إقبال الأدباء والكتاب والشعراء في وطننا العربي على نشر سيرهم الذاتية، كما لوحظ أيضاً أن جلّ من قاموا بهذا العمل كانوا أعلاماً، وكان تاريخ الأدب و الفكر لهم بالمرصاد ليسجل عليهم تقصيرهم لو لم يفعلوا ذلك"(1)، عاتباً من ثمّ على الكاتب عباس خضر "ذاك العتب الذي لا ينقضي، لا لأنه فعل ذلك، بل لأنه . كما أرى . قد استبق الوقت المناسب له".

لقد أوقفني الدكتور إحسان عباس عند عتبي هذا طويلاً حينما رأيته يقول في التقديم لسيرته: "إذا كان هناك من عيب في الإقدام على كتابة مثل هذه السيرة فذلك هو أنها تأخرت في الزمن، وكان من الحق أن أكتبها قبل حلول الشيخوخة وامتلاء النفس بألوان من المرارة والخيبة"(2)، إذ تحدث هو الآخر عن زمن كتابة السيرة الذاتية بالنسبة لعمر كاتبها، كشرط من شروط سلامتها. ولم ينته الدكتور إحسان من سرد سيرته قبل أن يؤكد لقارئها خطأه في إرجاء كتابة سيرته إلى عام 1996 قائلاً:"اكتشفت منذ سنة 1994 أنني أصبحت فريسة لأمراض الشيخوخة، وقد قال لي طبيب نفسي: إن مشكلتك هي الكآبة"(3).

لقد أجمع معارف الدكتور إحسان عباس وخلطاؤه على القول بأنه كان إنساناً متواضعاً. فهل بلغ به التواضع مبلغاً يتهم فيه نفسه امتلاءها بالخيبة والمرارة والكآبة فيما مضت فصول سيرته الذاتية بعيداًَ عما اتهم به نفسه؟

لقد قال الدكتور عبد الله العسكر أستاذ التاريخ الإسلامي في جامعة الملك سعود "عندما قرأت سيرته الذاتية، التي سجلها في آخر حياته، لمست مدى العجز الذي يعتصر قلبه وفؤاده وجسمه، فسيرته التي عنونها بـ "غربة الراعي" ليست كالسير المعتادة، إنها مقدمة لنقد الذات، لا لتمجيدها كما اعتدنا في السير، أو في نقد الآخر على حساب الرفع من الذات"(4).

وقال الدكتور رضوان السيد: " كشفت تلك السيرة عن جانب من جوانب شخصيته، ما كان يعرفه غير القريبين جداً منه، وبخاصة أخوه الأصغر بكر، المتوفى قبل ثلاث سنوات. مرارة عميقة، وكآبة هائلة، وإحساس رهيب بالفشل الشخصي..."(5).

وحسبنا في هذا الموقع من دراستنا أن نقرأ السطور الأولى من " غربة الراعي" حيث يقول الدكتور إحسان متحدثاً عن ذاته : "كان حينئذ يتوجه نحو ختام السنة الرابعة من عمره، وكانت تلك أول مغامرة يقوم بها خارج صحن الدار الواسع الصخري، وحين اطمأن إلى الدرب التي تشق الحارة الشمالية من القرية، جعل وجهته صوب الغرب وأخذ يتدحرج حافياً، ولما بلغ منعطف الدرب إلى اليسار تجافى عن السير فيه لأنه لا يعرف إلى أين يفضي، وظل مستمراً في تدحرجه مع انحراف إلى اليمين فإذا هو يقف فوق مزبلة كأنها رابية"(6).

ربما نكون على صواب لو قلنا أن الدكتور إحسان عباس قد أراد الرمز إلى شيء ما من خلال سرده لحادثة جرت له، ولكننا لن نكون واثقين من ذلك مثل ثقتنا به بعد قوله "لم يكن يفهم الرموز في ذلك العمر، ولو كان يفهمها لما فاته أن يرى أن درب الحياة التي يسلكها ويسلكها الناس تفضي بهم إلى مزبلة..."(7)

وما نخلص إليه أن الدكتور إحسان عباس لم يقل ما قال عن كآبته ومرارته تواضعاً بل وجد نفسه يقول تمشياً مع المنهج الذي اختاره لكتابة سيرته، حيث يقول في مقدمتها: "وجدتني أميل إلى كتابة سيرتي. ومنهجي فيها التزام الصدق فيما أسرده"(8)

وصدَق إحسان عباس في هذه القضية لا يعفينا، وقد أوصانا هو ذاته، بألا نلجأ إلى التعميمات وألا نركن إلى المسلمات، من السؤال إن كان قد أصاب حينما قال بأن هذه الكآبة قد جاءته مع أمراض الشيخوخة التي حلت به بعد عام 1994،وأنه كان من الحق أن يكتب سيرته قبل حلول الشيخوخة وامتلاء النفس بألوان من المرارة والخيبة؟ وأن نتساءل أيضاً: هل كان بإمكان الدكتور إحسان لو أصدر سيرته قبل عام 1994 أن ينقّيها مما رمته به الشيخوخة؟

لقد عاتب الدكتور رضوان السيد صديقه الدكتور إحسان عباس قائلاً: " نحن نعرف أنك ذو طبع رومانسي، يظهر في شعر الصبا والشباب، لكنك لست فاشلاً بأي مقياس" فرد عليه صديقه إحسان متوفزاً مندفعاً في حيرة تشبه حيرة الفتى المراهق غير المتأكد من شيء: " عندي إحساس بالفجيعة ليست له علة خاصة، وكان يخبو ويظهر إلى أن غادرت الخرطوم عام 1962، فما غادرني بعدها، وإن تفاوتت حدّته بين زمن وآخر"(5).

والحقيقة أن إحساس عباس قد فاجأنا بما انطوى عليه رده، وكشف لنا فيه عن مفارقة لافتة إذ لم يكرر القول بأنه كان فريسة للاكتئاب منذ عام 1994 بل اعترف بأنه كان فريسة للاكتئاب منذ زمن أسبق من ذلك بعقود لم يحدد بدايتها، مكتفياً بذكر عام 1962 كمنعطف في تطور إحساسه بالفاجعة والاكتئاب.

وهكذا وبكل بساطة وثقة بالنفس يمكننا القول بأن الدكتور إحسان عباس لم يكن قادراً، لو كتب سيرته الذاتية قبل عام 1994، بل وقبل عام 1962، أن يجعلها نقية مما علق بها من كآبة نفسه.

ولكن هل يمكننا، بمثل هذه البساطة والثقة، القول بأن تلك الكآبة كانت طبعاً من طباعه، وأن علتها خاصة به؟

لقد نقل الكاتب عمر شبانة عن الدكتور إحسان قوله:"العالم كان حقل تجارب للكوارث في كل العصور، كوارث يصنعها الإنسان، وكوارث تصنعها الطبيعة، ولكن كوارث عصرنا تمتاز في درجة الحدة. وأنا قارئ مواظب للتاريخ، ولهذا أعرف أن عالمنا لم يكن يوماً غريباً عن الكوارث، وهذا يرفد لدي ميلي إلى التفاؤل. أعني أنني أدرك أن التفاؤل يعني تغلب الخير بين الحين والحين، وحدوث انفراجات في مسيرة الإنسانية"(9).

ومضى زميله السيد فوزي صلوخ، والذي عمل معه في مؤسسة فرنكلين إلى وصفه بالقول أنه : "صاحب طرف وفكاهة، وكثيراً ما كان يستثمر ذلك في حل المشاكل وتهوين الصعوبات..."(10).

وما نقله شبانة عن الدكتور إحسان، وما قاله صلوخ عن طرفته وفكاهته، لابد أن يجعلانا ميالين إلى القول بأن الكآبة لم تكن طبعاً من طباعه، وأن الدكتور إحسان لم يكن مراوغاً حينما أنكر أن يكون لإحساسه بالفجيعة علة "خاصة".

وما دام الدكتور إحسان قد أشار إلى عام 1962 كمنعطف في تطور ذلك الإحساس لديه، فإنه قد وضع بين أيدينا المفتاح الذي يساعدنا على البحث عن أسباب إحساسه ذاك فما الذي حدث لإحسان عباس قبل ذلك التاريخ وبعده؟

لقد أكد الدكتور في سيرته الذاتية ما يعرفه الكثيرون، من أن دراسته في جامعة فؤاد الأول في القاهرة، قد كانت على نفقة حكومة فلسطين، إذ قال:" وكانت حكومة فلسطين قد خصصت لي سنوياً مبلغ 255 جنيهاً" (11)، وأكد كذلك بأن العام الذي نال فيه شهادة الليسانس قد كان عام1949 ، أي العام التالي لتاريخ النكبة، والحقيقة أن رغبتنا في الوقوف على أحواله قبل عام 1962، تقتضي منا الوقوف على هذه الأحوال عشية النكبة أولاً. ويحدثنا هو عن ذلك قائلاً: " لم يكد يحل شهر ما يو (أيار) الشهر الخامس من سنة 1948 حتى هبّت على وطننا (فلسطين) أعاصير عاتية بدّدت أهله في شتى النواحي، وهلك من أهله من هلك في المذابح، وكانت حكومة الانتداب هي التي تدفع المال للطلاب الفلسطينيين المرسلين في بعثات، فأوقفت دفع مستحقاتهم، وقضيت بقية عام 1948 وبعض العام التالي وأنا لا أملك قرشاً. فتوقفت عن دفع أجرة الشقة التي نسكنها، وجاءني صاحبها محمد حامد . وهو رجل شهم . وقال لي: أنا أعرف الضائقة التي تعانيها، فلا تبتئس، ستظل ساكناً في الشقة ولا أطالبك بشيء حتى تعود الأمور إلى طبيعتها، فشكرته كثيراً وأكبرت فيه شهامته وإحساسه بمشكلتي. ومن أجل الحصول على الطعام باعت زوجتي ما لديها من حلي. ومن دون أن يدري والدي بما نعاني بعث مع أحد معارفي عشرة جنيهات .لعلها هي كل ما كان يملكه . ونمي خبر هذه الضائقة إلى أستاذي وصديقي شوقي ضيف، فعرض عليّ أن يسلّفني مبلغاً من المال، فشكرته وأوضحت له أنني لا أدري هل أصبح في حالة أستطيع فيها أن أردّ إليه دينه: فقال لي .لما كرّرت الاعتذار عن قبول سلفة . :أذكر أنك حدثتني بأن لديك ترجمة كتاب الشعر. قلت هي موجودة قال: هاتها وأنا أقدمها إلى دار نشر وأحصل لك مقابل ذلك مبلغاً من المال، وكان الأمر كذلك، ولكني لا أدري هل كان المال الذي أعطانيه من دار النشر أو أنه اقتطعه من ماله الخاص.وجاء لصديقي محمود زايد رحمه الله (وكان طالباً في قسم التاريخ) مبلغ من المال فقسمه بيني وبينه مناصفة. وقال لي صديقي محمود الغول وكان يدرّس في المدرسة الإنجليزية بالسويس: في آخر الشهر أتسلّم أول مرتب لي من المدرسة وهو لك، وكان مرتبه في الشهر يزيد على (42) جنيهاً، وجاءني في آخر الشهر يحمل المبلغ كله..."(12).

وبانقطاع أخبار ذوي إحسان عنه تكون الفاجعة قد بذرت بذرتها في نفس الفتى منذ ذلك العام، عام 1948. ولكن جهود أصدقائه من حوله . كما رأينا . ورسائل أخيه بكر عباس وابن عمه أحمد سلامة، التي بدأت تصله من بغداد بعد ذلك . كما يحدثنا . حاصرت البذرة، ولم تهيئ لها ظروف الانتاش، فظلت ضامرة. وفي اعتقادنا أن ذلك لم يكن ممكناً لو لم يكن إحسان مرحاً وصاحب طرفة وفكاهة، وهو الأمر الذي يدلنا عليه ما قام به حينما احتفظت له السفارة البريطانية في القاهرة بحقه من المال عن الأشهر السابقة إذ يقول: "فلما استطعت أن أتسلّم المال دفعت لصاحب الشقة الأجرة التي تراكمت عليّ، ودعوت أخي محمود السمرة وأخي محمود زايد إلى البيت، وعلوت منصة ونثرت المال على الأرض وقلت لهما بلهجة مسرحية، لقد جاءني مال كثير فمن شاء عددت له عداً ومن شاء كلت له كيلاً (ورضي الله عن عمر بن الخطاب) وضحكنا كثيراً، وأكلنا المجدّرة (الأرز والعدس) وهي أكلة فلسطينية تقارب "الكشري" في مصر."(13)

ولعل من الأسباب الأخرى التي أوهت بذرة الفاجعة في نفسه، أن الشباب لم يكن قد غادره بعد، ونحن نعلم أن مرحلة

الشباب في حياة أي إنسان، هي المرحلة التي يكون فيها أكثر امتلاءً بالأمل، والتي يكون فيها الأمل في أشد قوته. فقد غادر إحسان وطنه فلسطين إلى القاهرة شاباً، يحدوه الأمل لنيل علم غزير يفيد به وطنه، ونيل شهادة عالية يفتح بها أبواب رزقه. وحينما نال من العلم ما نال وتسلم شهاداته، كان وطنه قد بات عاجزاً عن الاستفادة منه وإفادته، ولكنه كان ما يزال شاباً ممتلئاً بالآمال، فهل أقل من أن تفتح له شهاداته أبواب رزقه؟

يقول إحسان متحدثاً عن تلك الفترة:" نجحت (عام1949) في نيل شهادة الليسانس ... وتسلمت الشهادة وعدت إلى البيت وأخذت قسطاً من الراحة ثم كتبت عدة رسائل، لكل البلاد العربية التي أقدّر أنها تقبلني معلماً في إحدى مدارسها، فما تلقيت جواباً"(14)

ترى هل أخطأ إحسان عباس في تقديره، وهل كان ثمة دولة عربية ممن لم يرسل لها رسائله تقبله معلماً في إحدى مدارسها؟

لقد نقل أحمد أمين، وكان يومئذ أميناً مساعداً للشؤون الثقافية في جامعة الدول العربية، إلى إحسان عباس خبراً مفاده أنه اقترح تعيينه في الجامعة فقيل له : " إن هذا الذي تقترح تعيينه فلسطيني، وفلسطين لا تشارك بحصة في مالية الجامعة العربية" ويقول إحسان: " وكان حين بلّغني هذا الخبر حزيناً لأنه كان يدرك بقلبه الكبير أنه قرار مبني على الظلم"(15)

ترى إذا كان أحمد أمين قد حزن لما قيل له، فكيف يكون حال إحسان؟ وهل سيندم ويعترف بأنه أخطأ التقدير حينما لم يرسل رسائله إلى كل الدول العربية دون استثناء؟ أم أن إحساس الفجيعة الذي بذرته النكبة سيتململ في صدره؟

لقد أنقذه تعيينه . وباقتراح من أحمد أمين . مدرساً للغة العربية في كلية غوردون التذكارية في الخرطوم من الإحساس بفشله الشخصي، ولم ينقذه من الإحساس بفشله الوطني، ما دامت فلسطين محتلة، ولكن هل أنقذه هذا التعيين من الإحساس بفشله القومي الذي كان لابد له أن يحس به إزاء تجاهل الدول العربية لرسائله التي أرسلها إليها، وإزاء رفض الجامعة لتعيينه فيها؟

هناك في الخرطوم، ومن الصف الأخير في غرفة دراسة طلاب السنة الثانية في كلية غوردون، ينبري له عبد الكريم، وهو واحد من الطلاب، قائلاً:"هذا الفلسطيني ما له وما لنا؟ لماذا يشغل نفسه بتدريسنا ابن الرومي، لو كان ذا قدرة لبقي في وطنه يدافع عنه(16).

هذه هي وقائع حياة إحسان عباس قبل عام 1962، بل بعضها، وهي وقائع عاجزة . في اعتقادنا . عن تقديم الدليل على أن اكتئاب إحسان كان فطرياً، أو انه كان بسبب الشيخوخة وحدها. وهي أكثر عجزاً عن تبرئة نفسها مما أصابه بعدها من اكتئاب، فقد كانت كل واقعة منها تقدم شرطاً من شروط انتاش بذرة الفاجعة التي بذرتها نكبة 1948 في نفسه، لكي تنمو وتتطاول وتطرح ثمارها المرّة.

ولا نود أن نغادر هذا الموقع من دراستنا، قبل أن نلاحظ، أن إحساس إحسان بالفاجعة في هذه المرحلة، يشير سواء بسواء، حينما يظهر أو يخبو، إلى مقاومة إحسان له، فقد كان إحسان يغلبه تارة فيخبو، ويضعف أمامه تارة أخرى فيظهر.

فإذا ما انتقلنا لمعاينة وقائع حياته بعد عام 1962،حق لنا أن نلاحظ أن هذا العام لا يمثل نقلة زمانية وحسب، بل يمثل نقلة مكانية أيضاً، لانتقال إحسان عباس خلاله من جامعة الخرطوم إلى الجامعة الأميركية في بيروت، كما يمثل نقلة شخصية لإحسان الذي أتم سن الرشد فيه، ونصّف سني حياته التي لم يكن يعلم مداها. وندع الحديث عن هذه المرحلة لزميل إحسان عباس في مؤسسة فرنكلين، السفير اللبناني السابق السيد فوزي صلوخ حيث يقول: "استهوت سمعة الدكتور إحسان عباس الأدبية الدائرة العربية في الجامعة الأميركية في بيروت، وتعاقدت معه للتدريس فيها في العام 1961، وكان عليه أن يترك جامعة الخرطوم في السودان في أوائل الصيف من ذلك العام لتدبير أموره العائلية قبل الالتحاق بالجامعة، وكان حرص الدكتور نجم، الشديد على تسهيل وصول الدكتور عباس مع أعضاء أسرته أن طلب مني استقباله في مطار بيروت، مما دعاني إلى الاستحصال على إذن لدخول قاعة الاستقبال. وكانت المفاجأة أن طلب موظف الأمن العام من الدكتور إحسان الانتظار جانباً حتى انتهاء التدقيق بجوازات المسافرين، تقدمت عندئذ وسألت الموظف عن السبب، فأفادوني أنه يحمل وثيقة سفر خاصة باللاجئين الفلسطينيين، وأن دخول لبنان يستدعي الموافقة المسبقة. تأثرت وبدا الغضب على وجهي لكنه ابتسم وقال: " إنه جزء من المحنة" وقمت بصحبة الموظف المختص بالاتصالات اللازمة حتى سمح للدكتور وأسرته بدخول البلاد شرط أن يسوي وضعه لاحقاً بكفالة مني."

ويتابع السيد صلوخ حديثه عن تلك المرحلة قائلاً: "وفي العام 1962 طلب مني الدكتور إحسان مرافقته إلى دمشق

لزيادة أصدقاء له وشراء كتب. وكان مشوار الذهاب هانئاً. وصلنا المدينة وتنقلنا في مكتباتها وتم شراء عدد من الكتب التي تفيده في أبحاثه ومراجعاته وأعماله الأدبية، وتناولنا وجبة الغداء بدعوة من ذلك الصديق الذي كان من كبار أساتذة جامعة دمشق. تركنا مكتب الأمن العام في الحدود السورية دون عائق، ولكن العائق برز في مكتب الأمن العام اللبناني لعدم الحصول على سمة الدخول

المسبقة إلى لبنان، وليس بيد موظف الأمن العام حيلة أو وسيلة فهو مأمور، والضابط الآمر غادر المكتب بعد ظهيرة ذلك اليوم - الأحد - إنه في منزله في بلدة قب الياس من البقاع الغربي، والاتصال الهاتفي غير متوفر. ابتسم الدكتور ابتسامة عريضة وردد مقولته السابقة " هذا جزاؤنا؟ إنها النكبة تلاحقنا وتلحق بنا في كل مكان"(10)

ليست من الأوليات التي تستوقفنا، في ما يرويه السيد صلوخ، تلك الابتسامة العريضة التي كان إحسان يقابل بها أزماته في مكاتب الأمن العام، إلى درجة أوحت للسيد صلوخ بأن إحسان " لم يتأثر بذلك، ولم يبد عليه حزن، كما أنه لم يكفر بالوضع الذي هو فيه".

فما يستوقفنا أولاً هو غضب السيد صلوخ في تلك الأزمات، كما استوقفنا حزن أحمد أمين من قبل، وقلق الدكتور شوقي ضيف الأسبق. فهل تبلّد الرجل الرومانسي إحسان عباس، وفقد إحساسه، فبات يمر بما يغضب فوزي صلوخ، وما يحزن أحمد أمين، وما يقلق شوقي ضيف من أموره مروره بالأمور التي لا تعنيه؟!

بعد تسلم إحسان عباس لشهادة الليسانس وعودته إلى البيت يحدثنا قائلاً:" جاءني الرجل النبيل الدكتور شوقي ضيف وسألني: ماذا قررت أن تصنع؟ قلت له : كان القرار في يد الجيوش العربية التي دخلت فلسطين فسلمتها وعادت سالمة إلى قواعدها"(17).

ولو تأملنا قول إحسان عباس هذا الذي قاله، وهو لم يتم العقد الثالث من عمره بعد، لرأينا فيه ما هو أكثر من الغضب والحزن والقلق، ورأينا فيه الفاجعة والاحتراق حتى الترمد.

ولو تأملنا قول إحسان في مارد به على طالبه السوداني عبد الكريم، وهو لم يبلغ سن الرشد بعد" صدق عبد الكريم في كل ما قاله، ولم يكن به حاجة إلى الاعتذار"(18) لرأينا فيه مثل ما في رده على سؤال صديقه النبيل شوقي ضيف.

لقد وجد إحسان عباس نفسه عام 1962 وجهاً لوجه أمام ماكان يحذره ويخشاه عشية توجهه من مصر إلى السودان "هنا اعترضت مسالة جواز السفر، وكنت أحمل جواز سفر حكومة عموم فلسطين الذي يصدر في القاهرة، وتلفن المسؤول الإنجليزي إلى الخرطوم وسأل الموظف السوداني هل يقبل مني هذا الجواز؟ فأعلمه أنه مقبول على أن يسحب مني لدى وصولي وأعطى بدله وثيقة سفر".

وإذا كان أي دارس أو محلل بريء في قول إحسان " وخيل إليّ أن السودانيين صنف مختلف عن سائر العرب الذين قست قلوبهم حتى عادت أشد قسوة من الحجارة"(19) إذا كان يرى في قوله هذا إشارة إلى تجاهل الدول العربية تعيينه فيها، فنحن نرى أنه يشير إضافة إلى ذلك إلى معاناة الفلسطينيين، ولاسيما ابن عمه أحمد سلامة، في مكاتب الأمن العام العربية.

لقد تحدث الدكتور عن رسائل أحمد سلامة التي كان يرسلها إليه من بغداد قائلاً: " ووصف أحمد سلامة كيف وصل مدينة حلب ماشياً على قدميه، ثم انضم إلى زوجته وأولاده في بغداد"(20) وبمقدور النحاة أن يلاحظوا أن إحسان قد عطف جملة " انضم إلى زوجته وأولاده في بغداد" على جملة " وصل مدينة حلب ماشياً على قدميه" بواسطة حرف العطف " ثم" والذي يفيد الترتيب، ولكنهم لا ينكرون أن هذا الحرف يفيد التراخي أيضاً. فما الذي حدث لأحمد سلامة بين وصوله إلى حلب وانضمامه إلى أسرته في بغداد؟

لقد آثر إحسان عباس ألا يتحدث عن ذلك، ولكن أبناء قريته " عين غزال" الذين طوّحت بهم الغربة إلى حلب والمناطق التابعة لها، وإلى بغداد، يعلمون أن أحمد سلامة الذي وصل حلب، وطاف بالمناطق التابعة لها، ماشياً على قدميه، باحثاً عن زوجته وأولاده، قد تابع رحلة بحثه ماشياً إلى بغداد، بعد ما أخبر بوجود أسرته هناك. ولكن سلطات بغداد قبضت عليه، وأودعته السجن إلى أن تم ترحيله إلى الحدود السورية، ليعيد الكرة مرة أخرى قبل أن تقبل انضمامه إلى أسرته.

لقد كانت هذه الحادثة في اعتقادنا مدعاة لحذر إحسان حين انتقاله من مصر إلى السودان، فما عساه يقول، وهو الحذر، في مكاتب الأمن العام، بعد أربعة عشر عاماً من النكبة، أو يفعل بعد أن بلغ سن الرشد، لاسيما إذا كانت بصحبته زوجة وفتيان هم أبناؤه إلا أن يستذكر أحمد سلامة، وأن يصل عام 1962 بعام 1948، راسماً على شفتيه ابتسامة الغضب والحزن والقلق العريضة التي تذكرنا بالمثل الياباني القائل " تحت الرماد الأبيض تلمع دائماً بقايا الحجر"؟ !

إننا لنعتقد أن أي إنسان مالك لشروطه الإنسانية، لاقى أو يلاقي مثل ما لاقى إحسان عباس في غربته، لن يبتسم إيماناً بالوضع الذي هو فيه، فإذا ما ابتسم، كانت ابتسامته رماداً أبيض يلمع دون الجمر.

ولعله من المفيد هنا أن نستعيد قول إحسان عباس بأن إحساسه بالفجيعة كان يخبو ويظهر إلى أن غادر الخرطوم عام 1962، فما غادروه بعدها، لندرك تمام الإدراك ماهية إحساسه بالأزمات التي كان يواجهها في مكاتب الأمن في لبنان ومدى

تأثيرها على إحساسه بالفاجعة. ولن ندرك ذلك ونوقن به إلا بعد أ ن نراه وقد أشاد ببيروت إشادة من القلب وقال إنه أمضى فيها 26 عاماً من حياته، هي الأعوام الأهم والأغنى روحياً وثقافياً بالسبة إليه (21). فمشكلته لم تكن في المؤسسات الثقافية، لا في لبنان ولا في غيره، بل كانت مشكلته في مكاتب الأمن العام، وكان من الممكن ألا تكون له مشاكل في هذه المكاتب لولا فلسطينيته ونكبته، وكان من الممكن ألا تكون فلسطينيته ونكبته سبباً للمشاكل التي اعترضته لو أن السلطات قدّرت حجم النكبة، وأحسّت بما تركته في نفوس الفلسطينيين، وإحسان واحد منهم، من إحساس بالفاجعة.

لقد قرأ النقاد والدارسون سيرة إحسان عباس الذاتية " غربة الراعي" فلسموا فيها مدى العجز الذي يعتصر قلب كاتبها وفؤاده وجسمه، ورأوا فيها مرارة عميقة وكآبة هائلة وإحساساً رهيباً بالفشل الشخصي، ولم يتحدثوا عن جمر يتوهج تحت رماد ابتسامته، فهل كانت ابتسامته التي يقابل بها الناس ويستقبل بها زواره، ويبرزها في مكاتب الأمن العام، هل كانت رماداً من خلفه رماد؟ وبتعبير آخر، هل كانت تلك الابتسامة برقعاً يستر به كآبته الفطرية حيث لا جمر ولا بقايا نار؟

يحيلنا الكاتب جهاد فاضل إلى ما كان قد كتبه بكر رشيد عباس، شقيق الدكتور إحسان، في الكتاب التذكاري الذي أصدرته الجامعة الأميركية في بيروت، قبل أكثر من عشرين عاماً من اليوم حيث يقول " إن أول كتاب لإحسان عباس كان عن " العرب في صقلية" وهو رسالة للماجستير.. وكان لاختيار هذا الموضوع بالذات دلالة واضحة .. فصقلية كانت الحلقة الأخيرة في سلسلة الفتوحات الإسلامية، ومن صقلية بدأ العقد ينفرط. وقد كان طبيعياً لفلسطيني مشرد عن بلده يريد أن ينفث مواجعه "علمياً" عام 1950، أو قريباً من ذلك، أن يكتب عن تاريخ العرب في صقلية، وأن يتخذ من الموضوعية تكأة يستند إليها، لأن الحقيقة أبلغ من كل اندفاع عاطفي"(22)

أما الدكتور إحسان عباس فلا يحدثنا عن إصراره على الكتابة في هذا الموضوع وحسب، بل يحدثنا عن الجهد الذاتي الذي بذله في كتابته قائلاً: " سجلت موضوعاً للماجستير هو " الأدب العربي في صقلية الإسلامية" بإشراف الدكتور شوقي ضيف، ولم أكن أعرف شيئاً عن مصادر الموضوع ـ وهذا خطأ مني لأني أنا الذي أصررت على الكتابة في هذا الموضوع، وهكذا جعلت كل وقتي في الأيام التي لا أدرّس فيها ـ وهي ستة أيام من الأسبوع ـ أن أذهب إلى دار الكتب وأجمع المادة اللازمة لي، وأعانني صديقي أمين المخطوطات في الدار الأستاذ فؤاد سيد رحمه الله إذ يسّر لي الاطلاع على كل ما يمكن أن يتصل بصقلية من المخطوطات، فقيض لي أن أجمع مادة لم تتيسر لأحد من قبلي ـ أعني في الدراسات الأدبية، وكان ميكيل أماري قد استوفى دراسة النواحي التاريخية في كتابة الضخم المؤلف من ستة مجلدات :

Storia dei Musulmani di Sicelia .

وكان صديقي الأب ريميرو الأسباني الجنسية يجيء لزيارتي، وهو يعرف اللغة الإيطالية كأحد أبنائها، فطلبت منه أن يعلمني اللغة الإيطالية، فقضى في ذلك ستة شهور، استطعت بعدها أن أقرأ ما يتصل بموضوعي من مادة، وبخاصة كتاب أماري المذكور سابقاً، وكتاباً يضم مجموعة بحوث قدمت بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد ميكيل أماري. وجاءني شاب ألماني (وهو الذي أصبح من بعد المستشرق الكبير فلفرد مادلونغ) وحدثني انه يريد أن يتعلم العربية لكي يحصل على التوجيهية ليدخل الجامعة المصرية ويدرس اللغة العربية والأدب العربي، فدرّسته منهج التوجيهية مقابل أن يترجم لي عن الألمانية ما كتبه البارون فون باخ عن الشعر والفن في صقلية فقام بترجمة هذا الفصل إلى الإنجليزية، وتقدّم إلى امتحان التوجيهية، ونجح فيه، ودخل الجامعة المصرية وحقق ما أراد من الاستعراب"(23)

ترى ألم يكن إصرار إحسان عباس على أن يكون موضوع رسالة الماجستير التي يعدها عن (الأدب العربي في صقلية) حيث بدأ عقد العرب والمسلمين في الانفراط، ومضيه بعد ذلك في دراساته الأندلسية، ألم يكن هذا وذاك تعبيراً عن الجمر المتقد في صدره لضياع فلسطين ؟ وهل كان الجهد الذي بذله في إعداد رسالته، والذي كان يكفيه من القليل لو اختار موضوعاً آخر لتلك الرسالة إلا الجمر الذي من ورائه الجمر؟!

ومن جهةٍ أخرى، يشير جهاد الفاضل، وبالرجوع إلى ما كتبه بكر عباس، إلى ما أولاه إحسان من اهتمام للشاعر الصقلي عبد الجبار بن حمديس، حيث أفرد له فصلاً إضافياً في رسالته، ثم نشر ديوانه بعد سنتين ويقول: "لقد كان ابن حمديس صقلياً تائهاً كالفلسطيني التائه، يفتش عن لقمة العيش ويتلمظ مرارة الغربة" وكان حرياً به أن يقول: " لقد كان إحسان عباس فلسطينياً تائهاً كالصقلي التائه، يفتش عن لقمة العيش ويتلمظ مرارة الغربة" وعزاؤنا أن إحسان عباس قد قال ذلك حينما أطلق على سيرته الذاتيه ذلك العنوان " غربة الراعي"!

ويتابع الكاتب ملاحظاته على ما كتب إحسان فيقول: " وكما انعقدت صلة بين إحسان عباس وابن حمديس الصقلي أساسها الإحساس بالغربة والاقتلاع من الوطن، انعقدت صلة لاحقة بين إحسان عباس وأبي حيان التوحيدي..."

وقد عاتب جهاد فاضل الدكتور إحسان وعتب عليه، فقال مخاطباً إياه: هل تذكر لقاءنا مرة في مدينة الشارقة عندما طالبتك من أجل أن تكمل مسيرتك الأدبية العظيمة، بكتاب عن المتنبي؟ كان ذلك قبل عشر

سنوات من اليوم... ولم تكتب لاحقاً هذا الكتاب؟" فأجابه الدكتور إحسان الإجابة التي لا تحتاج إلى تحليل أو تأويل وقال: " لا أدري بماذا أجبتك يومها ... أنا دائماً أجيب عندما أسأل هذا السؤال بأنني لا أكتب إلا عن "الغلابى" مثلي.. لا أكتب عن العمالقة"(21).

لقد قيل إن إحسان عباس كان شاعراً وأديباً وناقداً ومؤرخاً ومترجماً ومحققاً وموسوعياً. ونحن نعتقد أنه لم يكن –وقد استهوته الكتابة– طامعاً بكل ما قيل عنه، إلا أن يكون شاعراً، فقد كتب في مفكرة قديمة له (1958): "لتمنيت أنني ما أزال أنظم الشعر، فقد كان ينقذني من نفسي، ومن لحظات الموت التي تتسلل إلى نشاطي، ويبعث في صدري شعوراً جميلاً بالحياة"(24).

وحينما نعود إلى ما أطلق على إحسان من نعوت وأوصاف، فربما يخيل إلينا أنه قد نال أكثر مما تمنى. والحقيقة هي أنه يعترف في سيرته قائلاً: "غير أني حين كانت تتلبسني حالة شعرية تجبرني على أن أجلس وأنظم قصيدة، أصبحت أنفر من تلك اللحظات وأبددها بالمشي والهيام في الشوارع. كنت أنظر إلى هول الكارثة التي حلت بوطني فأجدها أعظم من أن يصورها الشعر، ومع ذلك أرى أن لا قيمة لشعر غارق في الذاتية والأحزان الخاصة إذا أنا لم أحاول توجيه الشعر نحو تلك المشكلة العامة، و قد عانيت كثيراً من أجل تحويل الشعر فلم أفلح. وأنا واع أنني حين وضعت ملكتي الشعرية بين شقي هذا الصراع كنت أتعمد قتل تلك الملكة"(25).

وإذا كان إحسان عباس يميط لنا اللثام –باعترافه هذا– عن الأسباب التي دعته إلى أن يقلع عن كتابة الشعر، فإنه يميط لنا اللثام في الوقت ذاته عن الأسباب التي قادته إلى فنون الكتابة الأخرى التي يراها البعض متعددة ومتباعدة، فيما يراها هو متكاملة ومتقاربة، فقد هجر الشعر وتوجه إلى الفنون الأخرى لأنها الأقدر حسب اعتقاده على تصوير الفاجعة والإحاطة بهولها. ولكن ما الذي كان إحسان يقصد إليه من وراء تصويره للفاجعة وإحاطته بهولها؟

هل هي الرغبة في إبراز قدراته التعبيرية عن أحاسيسه الذاتية؟ إن كان الأمر كذلك فالشعر، وقد اشتق اسمه من الشعور، هو الأقرب لما أراد، لا سيما أن شعره قد كان –كما قال– غارقاً في الذاتية!

إننا نعتقد أن ما يقصد إليه إحسان من وراء تصويره للفاجعة وإحاطته بهولها بعيداً عن الشعر، هو استصراخ أمته للوقوف في وجه ما يسميه "الطموح اليهودي، فاليهود –كما يرى– لا يطمحون للسيطرة على فلسطين وحدها، بل على العالم العربي "سياسياً واقتصادياً وثقافياً حتى"(21). ولأن إحسان لم يكن رجل سياسة أو اقتصاد بل كان رجل ثقافة وفكر وأدب، فقد كان تحوله عن الشعر إلى فنون الكتابة الأخرى التي برع بها، لا إلى فن واحد منها، ينم عن امتلاكه لمشروع ثقافي وفكري وأدبي ضخم قادر به على مقارعة المشروع الصهيوني الذي كان وما يزال يحاول السيطرة على العالم العربي ثقافياً.

وفي اعتقادنا أن إحسان لم يكن سعيداً في أن يعمل في هذا المشروع بمفرده، وربما كان عمله فيه منفرداً وإدراكه لسن الشيخوخة قبل أن ينجزه سبباً من أسباب كآبته فالمشروع أكبر من قدرات فرد مهما أوتي من الدأب والموهبة. وربما أشار إلى هذا في ما نقله عنه الدكتور عبد الله العسكر حيث قال: "لامنا الدكتور إحسان، عن كوننا لا نتجشم المصاعب العلمية، ونرضى بالسهل من دون الصعب، وقد قال أن أسفار التراث العربي ذات الصلة بالجزيرة العربية تعد تراثاً ضخماً، وهو تراث في معظمه غير محقق، وليس أولى من السعوديين بتناوله"(4).

ومما ينقل عنه أنه كان قد اشتكى في أخريات أيامه إلى الدكتور عبد العزيز المانع قائلاً: "أنا الآن –كما تعلم– شيخ تجاوزت الثمانين أحمل أعباء عمر قضيته في عناء وكثير من التعاسة ولكن الناس لا يكفون عن اعتباري شاباً أستطيع أن أقوم بما يشبه المعجزات"(26).

وما دام إحسان يملك مثل هذه النظرة في ما يخص فاجعة شعبه وأمته ووطنه، ويملك هذا المشروع الضخم الذي يناوئها به، فإنه لا بد أن يتألم للأزمات والنظرات القاصرة، سواء داخل مكاتب الأمن العام أو خارجها، ومن حقه أن يفعل ذلك ما دام ذلك من شروطه الإنسانية، ولكنه لن يمضي إلى تعليق كآبته وتشاؤمه على مشجب تلك الأزمات، ما دام يدرك بنظرته الشاملة وحسه القومي العميق ما لا يدركه الآخرون أو يحسون به من أن أول ورقة في كتاب كآبته، وأول سطر فيها، بل أول كلمة "كانت غربة عن الوطن، ثم صارت غربة ولا وطن ولا أمل"(5)

إن ما يؤسف حقاً أن يتحدث المتحدثون عن كآبته وتشاؤمه، واصلين ما بينه وبين ابن الرومي أو غيره على تباعد الزمان والمكان والأسباب، قاطعين ما بينه وبين أبناء جيله ممن شاركوه أحداث النكبة.

بلى، إننا وقد قال إحسان عباس في الأعوام الأخيرة من عمره: "في هذه السن لا أستطيع أن أكون متفائلاً.. بل إن تشاؤمي يزداد" (21) لا نستطيع أن ننكر تشاؤمه، ولكن من كتبوا عن تشاؤمه قد غاب عن بالهم أن إحسان لم يكن هو المتشائم الوحيد بين أبناء جيله من الفلسطينيين الذين شاركوه النكبة. ولم يفطنوا إلى أنه قد كان هو المتشائم الوحيد الذي استطاع أن يصل بنبرة صوته إلى مسامع الآخرين. ولذلك فهم لم يدركوا أنه حينما كان يتحدث عن تشاؤمه إنما كان يتحدث بلسان جيل كامل، لا سيما في قوله:

"إن مبعث التشاؤم الحقيقي قد يكون قصر حياة الإنسان، بحيث يريد أن تتحقق في حياته أشياء، فيحس باليأس من تحققها كلما تطاول الزمن واقترب الأجل"(9).

ولو أن المتحدثين عن تشاؤم إحسان عباس تأملوا قوله هذا، لأدركوا ذلك التفاؤل الفطري الكبير الذي كان يملكه، والذي انطوى عليه قوله، حيث يشير فيه إلى إمكانية تحقق الأشياء التي يتمناها المرء في زمن آخر قد لا يدركه بعمره القصير. ويؤكد هذا التفاؤل مرة أخرى، كما يؤكد تحدثه بلسان جيله حينما يتحدث عن وجوب حمل الأجيال القادمة على التفاؤل، إن لم يكن التفاؤل من طبعها فيقول وكأنه يوصي بوصية الوداع:

"إنني أجد أن الإحساس بالتشاؤم يجب أن يكبح رحمة بالأجيال، ولهذا فبعض التفاؤل طبع، وبعضه حمل على النفس من أجل "الاستمرارية".. استمرارية النضال والسعي الدائب والجد"(19).

رحم الله أبا إياس فقد قال، وكأني به يشير إلى مشروعه الثقافي المناوئ للمشروع الثقافي الصهيوني: "بدأت من الصفر وعدت إلى الصفر"، ولكن أصدقاءه وتلاميذه ومعارفه يقولون: "لقد غاب عنا كبير في العلم والفكر والأدب والثقافة، ليحضر في تاريخنا القادم مضيئاً كمصباح ضيعته قوافل العميان في بهمة الليل العربي الطويل"(27) كما يقولون أيضاً: "عاش كبيراً ورحل في زمن الصغار. ليس في الأمر مفارقة أبداً، بل معادلة تقوم على رياضيات تافهة: الكبار ينقرضون والصغار يتناسلون كالضفادع، والنقيق ينتشر كالطاعون من المحيط إلى الخليج. إنه عصر الموت اللذيذ"(28).

فما الذي يقوله العارفون عما كان يقصده أبو إياس بأصفاره؟

***

هوامش:

(1)الدكتور إحسان عباس بين اللبننة والعمادة الأولى، صادق عبد الرحيم، الأسبوع الأدبي، العدد (215)، الخميس 31 أيار 1990.

(2)غربة الراعي، إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ص7.

(3)غربة الراعي ص262.

(4)إحسان عباس ذكريات أولى ورحلة لاحقة في أسفاره، صحيفة الشرق الأوسط، العدد (9027)، السبت 16 آب 2003.

(5)إحسان عباس والثقافة العربية الحديثة، رضوان السيد، صحيفة المستقبل، العدد (1361)، الخميس 31 تموز 2003.

(6)غربة الراعي، ص9

(7)غربة الراعي، ص10

(8)غربة الراعي، ص5

(9)الكاتب المتشائم في العمق المتفائل بالتطبع، عمر شبانة، صحيفة الحياة، العدد (14738) الخميس 31 تموز 2003.

(10)ذكريات مع إحسان عباس في انتظار تأشيرة الدخول، فوزي صلوّخ، صحيفة السفير، العدد (9565)، الأربعاء 6 آب 2003.

(11)غربة الراعي، ص176

(12) غربة الراعي، ص181، 182

(13) غربة الراعي، ص182

(14) غربة الراعي، ص184

(15) غربة الراعي، ص191

(16) غربة الراعي، ص201

(17) غربة الراعي، ص185
(18) غربة الراعي، ص202
(19) غربة الراعي، ص192
(20) غربة الراعي، ص187
(21)حوار مع الدكتور إحسان عباس، مجلة الحوادث، العدد (2284)، الجمعة 2000/8/11.
(22)إحسان عباس الفقيد الكبير، جهاد فاضل، صحيفة الرياض، العدد (12829)، السبت 9 آب 2003.
(23) غربة الراعي، ص185، 186
(24) غربة الراعي، ص190، 191.
(25) غربة الراعي، ص190.
(26)إحسان عباس قام بنشر ما يشبه المعجزات، د. عبد العزيز المانع، صحيفة الشرق الأوسط، العدد (9020)، السبت 9 آب 2003.
(27)إحسان عباس بدأ من الصفر وعاد إلى الصفر، راضي صدّوق، المجلة الثقافية (ملحق صحيفة الجزيرة) العدد (26)، الاثنين 25 آب 2003.
(28) إحسان عباس طاعن في الحياة، جهاد الترك، صحيفة المستقبل العدد (1366)، الأربعاء 6 آب 2003.

صادق عبد الرحيم

قراءات... قراءات... قراءات

خطابُ الاختلاف والكتابةُ المُغايَرة
قراءةٌ في كتاب: ((منسق إلى الذّات))
قراءات في الفكر الغربي المعاصر
لـِ عمر مهيبل

فاتحة القراءة:

"ما أصعب الكلام على الكلام"، عبارة قالها " أبو حيّان التوحيدي"، أسّس من خلالها لنظرية نقدية، حاز بها فضل السّبق، أسماها النقّاد الحداثيون في النقد الغربي نظرية نقد النّقد"، حيث يتحوّل العمل النّقدي من سلطة لإصدار الأحكام المعيارية الماقبلية، التي تصادر صوت الإبداع فتقتله في مهده، إلى نقد إبداعي فيه من الأدبية ما يجعله يضاهي لغة الإبداع، فيشكّل، والأمر كذلك، خطاباً نقدياً إبداعياً فيه من المتعة والجمالية ما يجعله . بدوره . في حاجة إلى خطاب نقدي يبحث فيه عن ملامح الإبداع، أو كما قال" بارت، يقوم" خطاب على خطاب".

هذه هي الصعوبة التي يريدها خطاب التوحيدي، صعوبة يمكن تسميتها" مكابدة"، تجعل من الباحث يتصارع مع النصوص القابعة في النصّ المتحاور معه، المشكّلة لكيانه، أو ما يسميه أنصار النقد الحداثي" الأنساق التي أسهمت في تشكيل بناء النصّ،

لأنّ النصّ عند هؤلاء مجموعة نصوص متداخلة (تناص)، على القارئ/الناقد استحضارها. هذه المكابدة أسماها النّاقد العربي" الصابي" قديماً"مماطلة"، إذ يقول:"أفخر الشّعر ما لم يعطِك معناه إلاّ بعد مماطلة منه".(1)

هذا المنحى من النقّد الذي يبحث، في البدء، عن المعرفة الكامنة في الخطاب النّقدي، موضوع المساءلة، هو الأمر الذي قام به الباحث "مهيبل"، إذ المتأمّل في هذه الدراسة، والتي أرادها" قراءات في الفكر الغربي المعاصر، يتّبين صحّة الافتراض، وهو إذ يرتضي ذلك أساساً مفهومياً لمقاربته، حتّى لا يقع

. منذ البدء . في فخ الأحكام القيمية التي تصادر الأفكار، ولا الشكلية المحضة التي تقوم على مبدأ النّسق، الذي يقتل جوهر الأشياء وروحها بإرجاعها إلى سلطة البنية المغلقة التي تتسلّط بما تعتقده، فلا صوت يعلو إلاّ صوتها، ولا إحالة إلاّ على معجمها الداخلي. أمّا القراءة، فهي لا تعدو أن تكون مجرّد رؤية للنصوص، قد تكون صحيحة إلى حين، دون أن تدّعي امتلاك الحقيقة القارّة، فهي معاينة ومكاشفة وحوار مع النصّ المضمر/ المسكوت عنه/ الغياب من خلال الخطاب/ الحضور. هي قراءة لا تعلن ولاءها لأي اتجاه فكري، بل حسبها أن تعيد تشكيل الأسئلة التي تفتح الباب على مصراعيه أمام الأسئلة/ الإشكالات، والتي بها تحاول هذه القراءة تجسيد حضورها وكينونتها ككتابة داخل فضاء المعرفة. فالقراءة، والقول لدريدا، جاءت لتعطي"النص حياةً جديدة مع كلّ قراءة تحدث له، أي أنّ كلّ قراءة عملية تشريح للنص" (2).

إذاً، هذه القراءة للأستاذ "مهيبل"، فضاء معرفي يروم من خلاله الوقوف عند أبرز علامات الطريق في الفكر الغربي المعاصر، وذلك برصد معالمه في إطار المنظومة المفاهيمية التي يتكئ عليها هذا الفكر. ولا نجافي الصواب إذا قلنا، إنّ الباحث بطرقه هذا الموضوع، يريد تحديد موقع الأنا، الذّات داخل هذه المنظومة الفكرية. تُرى هل الذات بانفتاحها على ثقافة الآخر/ الغرب تكون حبيسة مركزيته وثقافته، فتفقد، حينها هويتها وتصبح مجرّد ثقافة تابعة، أو قل هامشاً و أطرافاً؟ أم إنّها تنغلق على نفسها، وتصدّ الرياح الوافدة إليها من الغرب، بدعوى أنّ الانفتاح يلغي الأصل/ التراث كمصدر هوية للذات؟

القضية أعقد من أن تتبنّى الذات موقفاً، إنْ مُشايعة أو مُعادية، بل قصارى ما تملكه، والأمر كذلك، هو تتبّع ما يُصطلح عليه" ثقافة الاختلاف"، أو " النقد الحواري" أي أن تنفصل الذات عن الآخر/ الغرب إجرائياً، حتّى يتحقّق مبدأ الاختلاف، وتستقل كذات لها خصوصيتها المتميّزة، المتفرّدة بصفاتها، المشبّعة بإرثها الحضاري. وبهذا تتحاشى الوقوع في فخ المطابقة التي يسعى الآخر/ الغرب إلى تحقيقها من خلال مشاريعه الفكرية، كما يتوجّب عليها . في الوقت ذاته . الانفصال رمزياً عن التراث/ الأصل . لا معاداته والانفصال عنه نهائياً، واتهامه بالقصور . حتى تتفادى الوقوع في عقدة تضخّم الأنا،أو النرجسية المرضية، التي طالما صبغت فكرنا العربي في بداية النهضة الحديثة. بهذا الصنيع، يتسنى للفكر العربي المعاصر أن ينهل من مستودع التراث . نقليّاً كان أم عقليّاً. ما يتّفق ومتطلبات النهضة الحديثة، ويستعير من الآخر/ الغرب ما يتفق وطبيعة الذات،فيكون، بذلك، منفتحاً لا منبطحاً، ومختلفاً لا مطابقاً، وفاعلاً لا منفعلاً.

وهذا الرأي الذي بدا جلياً في كلام الباحث، وهو يتحدّث عن مسألة الهوية في مقدّمة الكتاب، إذ يقول:"وبغية بلوغ هذا الهدف المزدوج: رسم بعض المعالم الأولية لخطاب فلسفي يكون تعبيراً صادقاً عن درجة الوعي النّقدي والوجودي الذي بلغه الإنسان الجزائري المثقف، حتّى لا أقول المفكّر، ومحاورة الآخر دونما إحساس بالذنب"(3).

وهذه القراءة، كما يقول صاحبها، مجموعة من المقالات، كتبت في فترات زمنية متباعدة، وهو ما يوحي بغياب الانسجام والتكامل بين أجزائها، اللّهمّ إلا الهمّ المعرفي الذي يصل بينها، فهي وإن كانت مجموعة مقالات تطرق قضايا فلسفية معاصرة في الفكر الغربي، إلاّ أنّ الجامع بينها، هو الهدف الذي تصبو إليه، وهو، والقول لمهيبل، تحديد موقف ورؤية المثقّف الجزائري حيال القضايا الفكرية، وإبداء رأيه بمناقشتها ومدارستها بطريقة موضوعية. وهو ما يجعلنا نقول، إنّ الباحث يحاول ترسيخ"ثقافة الاختلاف" كإجراء نقدي للتحاور مع الآخر/ الغرب، وكذا محاربة الفكر التقليدي الذي يدعو إلى الانغلاق، وحتّى الفكر الدوغمائي الشوفيني الذي يتسلّط بما يعتقده.

والباحث، إذ يدعو إلى " ثقافة الاختلاف"، إنّما يحدّد آليات المقاربة، أو المنهج الذي يتوسّل به، إنّها " القراءة التفكيكية"، التي تبحث عن الهامش/ المصغر/ المسكوت عنه في الثّقافة/ المركز، قراءة تهتم بالفكر المناوئ لكل رأي وثوقي يدّعي اليقينية، فهي حين تطرح الأسئلة لا تنتظر الإجابات، بل حسبها أن تخلخل الفكر المركزي المنغلق، فتشكّل، والحال هذه، أسئلة جديدة تنتظر بدورها أسئلة، هي . إذاً . رحلة نحو الممكن، وسفر في المجهول، يقول مهيبل: "إنّ هذه القراءات ليست أنساقاً معرفية

منغلقة على ذاتها وليست قناعات دوغمائية ثابتة ولا نسعى إلى أن تكون كذلك، فهدفها الأولي هو طرح الأسئلة المقلقة المتعلّقة بالفكر المعاصر، وخلخلة بعض البديهيات الفكرية التي أدخلت ساحتنا الثقافية في فترة" بيات شتوي" طويلة ومظلمة" (4).

والملفت للانتباه أنّ المفكرين والفلاسفة عنيت بهم هذه القراءة يعدّون أقطاب الفكر الحداثي الأوربي، ومهما اختلفت رؤاهم فإنّهم يلتقون في نقدهم للمركزية الغربية/ العقلانية/ الميتافيزيقا، بل إنهم وجهوا سهام نقدهم للحداثة باعتبارها قامت على "العقل الأداتي"، الذي قتل الإنسان عندما حبسه في سجن النّسق. ولعلّ هذا ما جعل الباحث يعنون دراسته:" من النّسق إلى الذات"، إشارة إلى أنّ الفكر الغربي سار من فلسفة النّسق/ العقل الأداتي/ البنيوية، ليعود مع فلاسفة ما بعد الحداثة/ ما بعد البنيوية إلى فلسفة الذّات التي دعت إلى تحطيم العقل/ المركز/ النّسق الذي حبس الذات في سجنه.

قراءة الباحث تسعى، على غرار المقاربات التفكيكية، إلى محاورة الدراسات التفكيكية، التي دعت إلى خلخلة المركزية الغربية"التي انبنت على التسليم بثوابت ثقافية وعرقية وسياسية غير قابل للتحويل أو التغيير، ومركزية العولمة الجديدة التي تحيل الكرة الأرضية كلّها إلى فضاء مفتوح لهيمنة الشركات المتعددة الجنسية"، هو نوع من الخطاب النقضي، مأربها" تعرية مخايلاتها الإيديولوجية والعمل على إشاعة وعي مضاد لوعي التبعية والاتباع بواسطة نوعين أساسين من الخطاب: أولهما التابع الذي تمرّد على أوضاع تبعيته واتباعه في العالم الثالث، وأخذ في تأصيل فعل إبداعه الذاتي الذي يجاوز به مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ويستبدل بواقع التخلّف أفق التقدم وثانيهما: خطاب الطليعة الجذرية من أبناء العالم الأول التي وضعت، ولا تزال تضع، مسلمات الهيمنة ومعتقدات التميز السائدة في ثقافاتها موضع المساءلة النقضية"(5).

كما أنّ مبتغاها من عرض هذه النماذج بعينها (دريدا، فوكو، مدرسة فرانكفورت، غادامير، ريكور، دولوز، باطي، هيدغر...)،هو كسر المركزية الغربية التي همّشت الخطابات الفكرية التي ينتمي أصحابها إلى العالم المتخلّف، والباحث إذ يقوم بهذا الصنيع، إنّما يدعو إلى فتح دوائر المشاركة الفكرية في مراكز الثقافة بالعالم كلّه يتسنى للمفكرين من العالم المتخلّف إنتاج الثقافة بدل تلقيها واستهلاكها، ليصبح المشهد الثقافي، والأمر كذلك، مشهداً عالمياً، يتجاوز الإقليمية والعرقية والقطبية، ويعمل على تجسيد" حوار الحضارات"، ويتخلّص نهائياً من عقد الاتباع، وبدل أن يبقى الغرب ذاتاً عارفة متعالية تشعّ بالمعرفة على الشرق، يتحوّل إلى معرفة قابلة للبحث والدراسة، أو على حدّ تعبير المفكر" حسن حنفي"، إنشاء علم الاستغراب"(6)، في مقابل ما قام به الغرب من خلال الدراسات الاستشراقية، التي تحاملت على الفكر الشرقي (الشرق/ السحر/ المُتخيَّل).

كما حاول في نهاية قراءاته تقديم ترجمة لمقالين؛ الأول للفيلسوف الألماني " مارتن هيدغر"، والثاني لرائد مدرسة فرانكفورت" يورغن هابرماز"، وهو إذ يُقْدم على هذا العمل، إنّما يؤكّد على ما ارتضاه منهجاً لقراءاته، وهو وجوب الانفتاح على الآخر بترجمة أفكاره، لا لتمثّلها والانبهار بإغراءاتها، بل التحاور معها ونقدها كمعرفة إنسانية.

هذا النمط من التّفكير من خلال فعل المساءلة/ المحاورة دليل على تخلّص العقل العربي من عقدة الآخر /الغرب/ المعالي، بل هو علامة نضج ومظهر تقدّم، " فالفكر لا تكتمل له قدرة الإبداع إلاّ حين يعني نفسه، ويلتف على حضوره بما يجعل منه فاعلاً للمساءلة وموضوعاً لها. والعقل لا يتحوّل إلى حضور فاعل في التاريخ إلاّ بفعل المساءلة التي يراجع بها موقفه من التاريخ..." (7).

خطاب على خطاب: مقاربةُ حوارية:

والباحث في عرضه للفكر الغربي المعاصر، بدأ بالحديث عمّا أسماه " الكتابة المتدفّقة"، حتّى يضع قارئه المتخيّل أمام إشكالية الكتابة، ويميط اللثام عن الفكرة القائلة بأنّ هدف الكتابة هو الوصول إلى تحديد المعنى، أو القبض على الدلالة، لأنّ الكتابة التي يريدها مهيبل، تأثراً بفكرة "جاك دريدا"، كتابة لا تؤمن بالجاهز، متمرّدة على كلّ سلطة وثوقية يقينية، كتابة تثير الإشكالات ولا تبحث عن الحلول. هي الكتابة/ الجسد التي تغري كلّ ناظر إليها ليسائلها، كتابة أسبق في الوجود على الكلام، وليست تسجيلاً أو رسماً له، كما يعتقد الكثير.

وتتمّة لمشروع الباحث الذي بدأه في دراسته الأكاديمية" البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر"(*)، يحاول التقرّب من المشروع البنيوي، قصد مدارسته، وقد كان تركيزه في هذه المقاربة على فكرة " موت الإنسان" التي أشاعتها البنيوية على لسان " ميشال فوكو"، و"رولان بارت" بدعوته إلى موت المؤلّف". والبنيوية إذ تزيح "الإنسان"، فإنها تنصّب "النسق" بديلاً

عنه، وهو ما لا يعتبره الباحث فتحاً، لأنّ قتل الإنسان يعني نهاية الفلسفة، كونه الدعامة الرئيسية التي يستقيم بها صرح الفلسفة، بل المعرفة الإنسانية.

ومهما يكن حال البُنى أو الانساق الثابتة التي حلّت بدلاً عن الإنسان، فإنّ غياب الإنسان يعني إفلاس الفكر، ووقوعه في الشكلية المحضة، فالمتأمّل إلى ما آل إليه الفكر الفلسفي في القرن العشرين، يجد أنّ الأمر لا يعدو أن يكون تطوراً طبيعياً للعقل الغربي، القائم على مبدأ الصراع بين ثنائية الداخل/ الخارج، العقلية (المثالية)/التجريبية، اليقين/ الشكّ والعدمية. والبنيوية .في الحقيقة . حين تدعو إلى " موت الإنسان"، فهي لا تقصد الإنسان دماً ولحماً، وإنّما هو موت رمزي، لأن المقصود هو الإنسان / العقل/ الذات المفكرة العارفة (الكوجيطو)/ الذات المتعالية، الذي كان محور الفلسفة ومركزها، وهو ما يؤكّده "فوكو" في حوار معه، إذ يقول :"إنّ من العبث أن ننكر وجود الكاتب أو المبدع"، فهو يحرص على التمييز بين المؤلف بوصفه "الشخص الذي ينطق نصاً ويكتبه، وبين المؤلف "كمبدأ لتجميع الخطابات وكأصل ووحدة لدلالاتها وبؤرة لتماسكها"(8). وهي، أي البنيوية، إذ تفعل ما تفعله، تروم بسط الموضوعية والعلمية بدل الأحكام المعيارية التي أرساها الأورغانون الأرسطي ومن شايعه من الفلاسفة فيما بعد.

وقد ساعد البنيوية، فيما تصبو إليه، ظهور لسانيات "دوسوسير"، الذي يعدّه أهل الدراية في مجال اللّغة أول من قال بمفهوم " النسق"، إذ أضحت اللّغة عالماً قائماً بذاته، بيد أنه يعبّر عن حضوره من خلال علاقات بنياته أو أنساقه بعضها ببعض، دون أن يحتاج إلى مركز إحالي خارجي، بل إنّ الإنسان كائن لغوي، ونطفة لغوية مخلّقة وغير مخلّقة اللّغة في البنيوية لا تسمّي الأشياء، وإنّما تقدم رؤيتها للأشياء، بل الأشياء تخرج من رحم اللّغة وكأنّها ولدت لتوها.

والباحث من خلال محاورته للبنيوية يتحاور مع الفكر الوجودي في نسخته السارترية، حيث مجّد هذا الفكر الإنسان، وكان من المعادين للفكر البنيوي باعتباره دعا إلى موت الإنسان، والإنسان، حسب " مهيبل"، لم ينوجد بعدُ كمفهوم، فلَم هذه الدعاوى من سارتر، بأنّ " حرية الإنسان" أسبق من جوده مفهومياً، وسارتر، إذ يدعو إلى ذلك يتكئ على البعد التاريخي الذي أسّسه "ماركس"، حتّى ينقذه من سجن العدمية(9).

لا ريب أنّ البنيوية وريثة العلم التجريبي الذي توسّل به الإنسان في القرن السادس عشر لمحاربة ترّهات وأباطيل الفكر الكنسي (اللاّهوتي)، ليحقق لنفسه السعادة، بيدَ أنّ الذي وقع هو تحوّل الحلم إلى كابوس، فالعلم والتجربة ولدا التقنية ومنها ظهرت الآلة، التي كان مصرع الإنسان . في القرن العشرين . على يديها في الحربين الكونيتين.والبنيوية . فيما أحسب . حين دعت إلى "موت الإنسان"، تكون قد أعلنت ميلاد إنسان آخر، إنسان "دريدا" ذلك القارئ الذي ينصّب نفسه وصياً على النصّ، يدخله من أي زاوية شاء، القارئ الذي ينسلخ من ماضيه ويدعو إلى حرق المكتبات وإشاعة الشك في كلّ شيء، هو "مجنون" فوكو، "القارئ السوبرمان"، أو " إرادة القوة" بالمفهوم النيتشوي. إنّه إنسان القرن العشرين الذي لم يعد يثق في الموضوعية والعلمية بعدما كانت سبباً في تعاسته، إنسان لا يؤمن إلاّ بلغة المتعة واستنفاد كلّ طاقاته ليصل إلى أقصى ممكناته، على حد تعبير "جورج باطاي".

إذاً، هو التناقض سمة للفكر الغربي المعاصر، البنيوية تقتل إنساناً لتحيي آخر، قتلت إنسان/ الوهم/ العقل/ الميتافيزيقا/ الذات العارفة/ المتعالية، وتعلن ميلاد الإنسان/ السوبرمان/ المتمرّد/ المجنون. هذا الإنسان الجديد من صنع البنيوية، وإن كان ظهوره في ما يعرف بعصر " ما بعد البنيوية"، لأنّ إحساسه بأنّه مجرّد معادلة أو رقم، جعله يسرف في طلب المتع، ويعلن تمرّده على الموضوعية، لكنّه، باختياره هذا، يكون قد وقع في سجن أدهى وأمر من سجن النّسق، إنّه سجن العدمية، الذي يتيه فيه كلّ يقين، يتحوّل فيه المقدّس إلى مدنّس، والنظام إلى فوضى، والحقيقة إلى شكّ، والمعنى إلى اللاّمعنى، والحضور إلى غياب. وقد كان ممكناً على هذا الإنسان أن يتجنّب هذه الأزمة التي جرّته إلى التيه والضياع، وذلك عن طريق نقد العقل من الداخل، بدل قتله وإحلال سلطة اللاّعقل، وهو ما قدّمه "هابرماز" في مشروعه عن " العقل التواصلي" في مقابل " العقل الأداتي"، حيث يحاور العقل نفسه ويجدّد آلياته، وذلك بإعادة الاعتبار لمفهوم التواصل الذي أشاعته الفلسفة الماركسية (10).

كما وقف الباحث عند أبرز أقطاب الفكر البنيوي " ميشال فوكو" محاوراً أفكاره، عارضاً دعائم خطابه، الذي يقوم، على دعامة الحفر والنّبش بحثاً عن المسكوت عنه، أو تنقيباً في خبايا الأرشيف المشكّل للبنية المعرفية، التاريخية، الاجتماعية للمجتمع الغربي، بهدف بلوغ العلمية. لغة الحفر (المنهج الأركيولوجي) هي، إذاً، أساس الخطاب الفوكوي، إذ سعى من خلالها، أيضاً، إلى تحطيم مفهوم "الأنا"، أو " الذات" كما انحدر إلى القرن العشرين من ثنايا الوجودية، حيث يعتبر أنّ موت الإنسان هو موت رمزي، موت للإنسان الوهم الذي ابتدعته الفلسفات القديمة، وبعدها الفلسفة الوجودية في القرن العشرين. وفي

إطار مشروعه لتفكيك المركزية الغربية، يبيّن "فوكو" بأنّ الأنظمة الغربية تُبدي غير ما تُضمر، فالمقول: عقلانية، إنسا نية، تنوير، أمّا المسكوت عنه: قهر، اضطهاد، جنون، مرض، سجن. فالعقل يقف وراء صنع فكرة السجون والمستشفيات النّفسية، وهذا يعني أنّ المجنون ظاهرة مرضية أوجدها العقل وعرضها على الطب النّفسي. فالعقل، من هذه الشرفة، خطاب حداثي، أمّا " الجنون" فهو خطاب ما بعد الحداثة، هو الهامش/ المعزول/ المتمرّد/ المرفوض/ المتمرّد(11).

و"فوكو" بتعريته لما تضمره الحضارة الغربية من فضائح في حقّ الإنسانية، يعلن تمرّده على هذا العقل الذي يقف وراء كلّ أزمات الإنسان، ولم يتردّد الباحث "مهيبل"، من خلال عرضه إبداء إعجابه في ما ذهب إليه فوكو، مع ما في ذلك من انطباعية قد توقعه في فخ الأحكام الانطباعية، إذ وصف خطابه بالمشّوق والبارع والبليغ.

وفي المسار نفسه، مسار الفكر التفكيكي، يحاور الباحث رائد التفكيك " جاك دريدا"، إذ يرى بأنّ خطابه غير واضح الملامح، فهو " لم يقدّم أنموذجاً فلسفياً واضحاً... كما أنّه لم يقدّم لنا نموذجاً لغوياً" (12)، فهو ليس فيلسوفاً ولا لغوياً، بل هو ،على حدّ تعبير المفكّر" عبد اللّه إبراهيم"،"...قارئ ولكنّه قارئ مسلح برؤية جديدة، وتتميّز كتاباته بخصوصيتها بين جيله مثل ريكور وكريستيفا وسولير وهارتمان وديمان وغيرهم، ويستحيل موضوعياً تصنيف نصوصه على وفق الأسس التي تعتمد على نظرية الأجناس الأدبية. فهي في الوقت الذي ستظل في فيء الفلسفة، لا تبرح تلقي أسئلة عميقة عن اللغة والإبدا ع والمعنى والهوية، و تتناص مع خطابات قديمة، تمتد من أفلاطون إلى هوسرل وهيدغر.."(13).

هذا التفلّت من كلّ نعت يلصق بدريدا صفة المذهبية، يجعل من الصعوبة بمكان القبض على دلالة اسمها "دريدا" فهو كنصّ الحداثة متعدّد المداخل والمخارج، لجّي، بحر بلا شواطئ، عمق بلا قرار، بحر من فوقه بحر، هو ذلك المشروع الذي لم يكتمل بعدُ، أو تلك الرحلة التي أضاعت طريقها وبقيت هائمة في كلّ اتجاه، هو الحاضر/ الغائب، المتمنّع/ الفلوت/ الكتوم/ الحرون، الذي يرفض الانصيا ع والخضوع لسلطة الحقيقة/ المعنى، فهو أبداً، مهاجر كالطيور في رحلتها، ما أن تكاد تحطّ بمكان حتّى تغيّره مغيّرة وجهتها. ولعلّ هذا ما جعل الباحث يصف فلسفته بأنّها قلقة وثائرة ومتمرّدة، تعمل على إنقاذ الفلسفة الغربية من وهم الإيديولوجيا والمتيافيزيقا الثاوية على ظهرها، والتي تمنعها طرح الأسئلة وتجديد آليات التفكير. بيدَ أن فلسفة دريدا بتوسلها بالقراءة التفكيكية منهجاً نقدياً، حسب " مهيبل" تتحوّل بوساطة مصطلحاتها إلى طلاسم أشبه بلوحات سلفادور السوريالية. كما كرّس منهجه هذا، من خلال آلية" الاختلاف" في الدعوى إلى إعادة تأويل الكتاب المقدّس (التلمود) تأويلاً جديداً، وإخراج نصوصه وتفكيكها وإخضاعها لمنطق التعرية ونزع الغلاف اللاّهوتي عنها(14).

التلمود .كما هو معروف .ليس كتاباً مقدّساً وإنّما هو مجموعة التفاسير التي قام بها الحاخامات على "التوراة"، الكتاب مقدّس، لكن الذي حدث، هو أنّ الحاخامات اليهود أزاحوا بتفاسيرهم النصّ الأصلي وألغوا حضوره، والغريب في ذلك أنّ هذه التفاسير مرتبطة، بعضها ببعض، لا يتسنّى لك قراءتها مبتورة، بل هي كلّ موحد، كلّ تفسير يحيلك إلى التفسير الآخر إلى ما لا نهاية، دون أن تصل إلى تفسير نهائي يصلك بالكتاب المقدّس(التوراة)، وفي ظلّ هذا التعدّد ساد التفسير الحاخامي (النصوص الثواني)، وأصبح يعرف بالكتاب المقدّس، وغاب الأصل (النصّ الأوّل).

ودريدا، فيما تشير إليه الباحثة "جياتري سبفاك" في ترجمتها لكتابه"في علم الكتابة" يهودي سفاردي، وبأنّ بعض مقالاته مذيّلة بتوقيع حَبر يهودي اسمه رابي rabbi (15).

وكلّ "سفاردي" يتبنّى في التفكير أسلوباً يسمّى الأسلوب " المارانيّ"، الذي انتشر في أوروبا ابتداءً من القرن الثامن عشر، واليهود الذي تبنّوا هذه الطريقة في التفكير عرفوا باسم " المارانو"، وهم يهود يقطنون شبه جزيرة أيبريا، الذي أخفوا اليهودية وأظهروا الكاثوليكية، وهذا هو جوهر التفكير المارانيّ؛ أن تقول شيئاً وأنت تقصد غيره (16)، لذا لم يتردّد في اتبا ع تراث أجداده، والسير على نهجهم، بل إنّ تعدّد منابع ثقافته، وعدم القدرة على تحديد طريقته في الكتابة، ودعوته إلى التفكيكية كقراءة ترفض النعوت وتتفلّت من كل دلالة وتحديد، أبين دليل على الأصول اليهودية للخطاب الدريدي، وما دعوته إلى إعادة التأويل، ليس للنص الأصل، بل للنص الثاني، إلاّ وفاء لما بدأه الحاخامات، وهو إزاحة الأصل(التوراة).

إنّ خطورة ما يدعو إليه دريدا ومن شايعه من النقاد ذوي الاصول اليهودية "كريستيفا، ياكبسون، جابيس"، هو إحلال الفوضى، وإشاعة اللاّيقين في كلّ شيء، وما "نظرية التناص" أو تعدّد النصوص" إلا ّ حيلة يتوسلون بها في سبيل إبعاد النصّ الأوّل، فكلّ تفسير حاخامي يحيل على الآخر، دون أن يكون هناك تفسير قارّ، فُيحجب النص/ الأصل، ويضيع في ظلّ هذه التفاسير، فتتعدّد

الدلالة ويصبح النص نصوصاً، والمقدّس مدنساً، والمطلق نسبياً، والحضور غياباً، والقراءة إساءة قراءة، هو اليهودي "الغريب المقيم أو المقيم الغريب، أو الحاضر الغائب، وهو كذلك المتجوّل الدّائم الذي يحلم دائماً بأرض الميعاد، وعلى وشك العودة دائماً، ولكنّه لا يعود... فهو الدال المنفصل عن المدلول أو الدال الذي له مدلولات متعدّدة بشكل مفرط "(17). ولو حاولت أن تجد تعريفاً لليهودي لوجدت عدّة تعريفات، فهناك اليهودي المحافظ، والإصلاحي، والمجدّد، والملحد، واليهودي غير اليهودي، واليهودي المتهوّد، واليهودي بالاختيار، أو هو " من يصفه النّاس بأنّه كذلك... أو من يشعر في قرارات نفسه أنّه كذلك "(18).

لهذا رفض دريدا النصوص الشفاهية ودعا إلى ما أسماه "علم الكتابة"، لأنه يعتقد بأنّ الخطاب الشفهي يشكّل مركزية الحضور؛ حضور صوت المؤلف، الأمر الذي يؤثر على عملية التأويل ويحجب ما تخفيه الكتابة، وهو في هذا ينقد محاورات أفلاطون على لسان سقراط، حيث أثبت أنّ أفلاطون سيطر بصوته على الحوار، فقرأت الناس "سقراط الأفلاطوني"، لا سقراط الحقيقي الذي حجبه أفلاطون باللّغة الشفاهية، ولو ترك الكتابة تعبّر عن نفسها لما كان سقراط الذي تعرفه اليوم النّاس. وهو بذلك يتّهم الفلسفة العقلية بإلغاء الكتابة، وإعطاء المركزية للخطاب الشفهي. والفلسفة العقلية، إذ تفعل ذلك، ترى في الكتابة قتلاً للحقيقة وتشويهاً لها، فهي تُبقي على الحقيقة لا تدوّنها.

ويكفي تمثيلاً على المرجعية اليهودية للخطاب الدريدي بعض المصطلحات التي شاعت في كتاباته، منها: التشتت كرمز لتشتت اليهود في العالم وغياب أرض تأويهم، الانتشار رمز الهجرة الأبدية للفرد اليهودي،الذي خرج من وطنه إلى غير رجعة، الاختلاف كرمز لتعدّد مفاهيم الفرد اليهودي، الذي يعني كلّ شيء ولا يعني أي شيء، الهوّة كرمز لتحوّل الدلالة في كل قراءة وعدم ثبات المعنى، لأنّ اللغّة لا تعترف إلاّ بمنطقها الهروبي، لأنها ذلك الشيء الذي لا شيء له، والنوع الذي لا نوع له، أي اليهودي الذي لا تعريف له، والتفسير الحاخامي الذي لا أصل له. هذا ما أطلق عليه الباحث مهيبل "الفينومنولوجيا الغرائبية"، لأنّ مأرب دريدا تغريب الأشياء، كما تم رصده، فكلّ نصّ يكتب هو نصّ غرائبي بالضرورة.

وفي إطار عرض المشروع التفكيكي، يقدّم الباحث على هامش قراءة الفكر الغربي المعاصر، قراءة في فكر الباحث الجزائري المتوفى " بختي بن عودة"، باعتباره أحد أبرز الباحثين في الفكر الغربي، لاسيما الفكر الدريدي. واهتمام " بن عودة" بقراءة مشروع دريدا التفكيكي، يأتي لكونه يعطي أهمية للخطاب الهامشي. حاول "مهيبل"، بدايةً، الإشارة إلى ما تعانيه الذات الجزائرية من صراع مع نفسها ومع الآخر، وهو صراع جعل الذات/ الأنا هائمة لا تقوى على تحديد هويتها، فهل هويتها لا تتجسّد إلاّ في مرآة الآخر/ الغرب الذي تعتبره نموذجاً يحتذى به، أم العيب فيها ويجب أن تعالج أمراضها وتصلح حالها حتّى تستطيع تأسيس كينونتها؟

و"بن عودة" حين يطرح هذه المسألة يريد تحديد موقع الذات من خلال مساءلة الآخر، وهو الأمر الذي جعله، حسب مهيبل، يمارس نوعاً من الكتابة تشبه إلى حدّ كبير مشروع الكتابة عند دريدا، هي بحث وتفكيك للأصول لإعادة تشكيكها بمساءلتها وخلخلة المفاهيم القارّة التي أرساها الخطاب الأحادي المتقنّع بالإيديولوجيا. والباحث "مهيبل"،إذ يعرض مشروع بن عودة التفكيكي، إنّما يبحث عن أصوله في الخطاب الدريدي، هو نوع من التأصيل أراد من خلاله تحديد مرجعية "بن عودة"، فالتفكيك قد سكنه، وهو، والقول لمهيبل، أي التفكيك عند بن عودة " ليس منهجاً وليس معرفة، إنّه دليل على علامة دالة هي الاختلاف والاختلاف مدخل إلى الحداثة، والحداثة بمعنى من المعاني ثورة على الجاهز والنمطي"(19).

كما تعدّ مدرسة " فرانكفورت" من أبرز تجليات الفكر الغربي المعاصر، وإحدى أبرز العناوين في نقد مشروع الحداثة الغربية، أو قل هي الماركسية تجدّد نفسها وتستعيد عافيتها، ولعلّ الأصول اليهودية لمعظم رواد هذه المدرسة يضعنا أمام الملاحظات التي استجليناها من قبل، وهي أنّ المرجعية اليهودية ألصق في الفكر الغربي المعاصر، وأنّ دعاوى هؤلاء أو غيرهم ممّن يضمر يهوديته تسعى إلى إشاعة الفكر اليهودي باعتباره فكراً مهمّشاً، وإزاحة الفكر المركزي الذي قامت عليه الثقافة الغربية.

حاولت هذه المدرسة بعث الماركسية لكن بعيداً عن قوالبها الإيديولوجية النضالية الجاهزة، وهي مدرسة تقوم على المنحى النّقدي، مأربها زرع الأفكار الثورية، الإنسانية في المجتمع، وهي، إذ تنقد الفلسفات السابقة لها، ليس لمقاطعتها، بل لمساءلتها ومحاورتها، متوسّلة بمنهج " الاختلاف" و "التمايز"، فلسفة ترتكز على ما أسماه هابرماز " العقل التواصلي" في مقابل " العقل الأداتي"، فلسفة تسعى إلى إنقاذ الإنسان الأوروبي من العقلانية التي جعلت منه معادلة، فقتلت فيه الجانب الشعوري، كما ناهضت، في الآن نفسه، الاتجاه اللاّعقلاني الذي نقض الحداثة العقلانية ودعا إلى إشاعة الفوضى والعدمية، ولا يكون ذلك إلاّ بعقل تواصلي لا يهدم العقل بل يحاوره من الداخل و يعيد تشكيله. هذا المشروع، وإن كان لمدرسة فرانكفورت، إلاّ أنّ الذي خصّه بالعناية هو "هابرماز" أحد أبرز رواد هذه المدرسة، إذ حاول هذا الفيلسوف تحديد الآليات التي بها يتم إنقاذ الإنسان الغربي وتجديد العقل بدل قتله

، وهو الأمر الذي جعله يدعو إلى مبدأ " التواصل" للإبحار في أعماق الوعي الحضاري الغربي وتشريحه، حيث ناقض طروحات الحداثة العقلية وحتى ما بعد الحداثة بدعوتها إلى اللاّعقل.

كما يعدّ "غادامير" من الفلاسفة الذين اقترن اسمهم بمشروع التأويل، وهو ما جعل الباحث " مهيبل" يحاور مشروعه لتحديد أدواته الإجرائية، ومشروع غادامير التأويلي، فيما يذهب الباحث، يقوم على فعل التحاور، تحاور الآفاق، أو ما أسماه غادامير " ميلاد الشعور التاريخي"(20). فالتأويل بما أنه فن للفهم،

قراءة تعرض رؤيتها كغيرها من القراءات دون أن تدّعي امتلاك المعنى الحقيقي. كما يؤكّد غادامير على أهمية "الوضع التاريخي الذي يشغله القارئ (المؤوّل)..."(21).

والتأويل، في النهاية، بحث عن الحقيقة المضمرة في النصوص، ليس لاستخراجها، بل لتحديد السياقات المعرفية والأنظمة المفاهيمية التي أسهمت في تشكيلها، أو قل هو نوع من الحوار مع عوالم النصوص، ولا يكون ذلك كذلك إلاّ إذا لبسنا ثوب الشخصية المتخيّلة المبثوثة في تضاعيف النصوص، وكأنّها شخصية ولدت لتوها، أو تعيش في عصرنا، حيث يتم تأويل النصوص القديمة. كما أنّ العمل الذي نقوم به، والأمر كذلك، لا يعدو أن يكون قراءة ممكنة لتلك النصوص الضاربة في القدم، ولو أنّ تلك النصوص وصلت إلينا مترجمة تتضاعف إشكالية التأويل، إذ تصبح قراءتنا تأويلاً للتأويل، أو فهماً للفهم، فتزداد الهوّة بيننا وبين النص الأصلي، وتتشظى المعاني، وتغيب الدلالة ومعها الحقيقة لتصبح حقائق ...

وقبل أن تشرف رحلة القراءات على الوصول أبت إلاّ أن تستوقفنا عند الخطاب الفلسفي الجديد في فرنسا، ظنّاً منها بأنّ فرنسا هي المركز الثقافي الذي انطلقت منه الأفكار المناهضة للفكر الحداثي، والباحث في وقفته هذه يبيّن أنّ كلّ مذهب فلسفي تواري معلناً عن البديل، بل كان يخرجه من عباءته، ويرجع " مهيبل" هذا التناقض إلى سيادة الفكر الدوغمائي الأحادي، لا سيّما الذي دعا إلى قتل "الذات الإنسانية" وأحلّ بدلها الأشكال والقوالب، بل حتّى الفكر الوجودي الذي كان يدعو إلى تحرير الإنسان تراجع عن مواقفه، وليس أدلّ على ذلك من اجتياح الدبابات الروسية للمجر سنة 1956، أمام صمت "سارتر"، حينها فقد تأكّد للفرد الأوروبي أن لا خلاص إلاّ في التمرّد على هذا الفكر، وفي ذلك الآن يقول النقاد بأنّ البينونة تسرّبت في نهاية الخمسينات إلى الفكر الأوروبي، والفرنسي منه على وجه التحديد، ولكن ما دام أنّ البنيوية أزاحت الإنسان وجعلت البنى والأنساق غايات لها، تكون قد أعلنت عن ميلاد خلف لها.

وقد تمثّل هذا الخلف فيما عُرف بالكتابة الشبقية EROTISME، وخطاب الرغبة DESIR في كتابات "جورج باطاي"، بل إنّ البعض اعتبر ثورة الطلبة في فرنسا سنة 1968" ثورة شبقية"، عبّر من خلالها الإنسان الأوروبي عن يأسه وتمرّده على الفكر النّسقي الذي قتل فيه الإحساس بالحياة وشهواتها، فكان ـ بدَهياً ـ أن ينساق إلى الشهوانية والشبقية ويسرف في المتع، لأنه يعتقد، أي الشهواني/ الشبقي ـ خلافاً لعقيدة الصوفي ـ أنه يجب أن يسرف في المتع ليصل إلى أقصى ممكناته فيستنفدها في السُكر والشعر والموسيقى والرّسم ليحقّق المطلق، كما يجرّب ما شاء من أنماط المتع حتّى يصل إلى تلبية غرائزه (الشذوذ الجنسي).

وهذا التجريب انتقل إلى اللّغة، فيما يعرف بالكتابة الآلية عند السورياليين، إذ أضحت اللّغة عند هؤلاء عاجزة عن التّعبير، لذا يجب أن نجرّب كل أنماط التّعبير، ونترك حياتنا للمصادفة. و" باطاي" في دعاويه لمفهوم اللّذة والمتعة والرّغبة والشبقية، إنّما يعبّر عن اليأس الذي وصل إليه الفرد الغربي في ظلّ هيمنة الفكر النّسقي، حيث يرى هذا الفيلسوف بأنّ الأشياء في الحضارة الغربية فقدت روحها وكذلك الإنسان، فهو في إطار "اقتصاد الربح" يُنظر إليه كآلة منتجة أو مستهلكة، وللبحث عن الإنسان واسترجاع شرطه المفقود يقترح "باطاي" إقامة "اقتصاد الخسارة" لمحاربة "اقتصاد الربح"، و" استنفاد الطاقة" بدل " استهلاك البضاعة". بذلك يستطيع الإنسان استنفاد مخزونه الغريزي وتصريف كلّ الطاقات المشحونة في

الجسد، وذلك بممارسة "الشبقية" و"السكر" والشّعر والموسيقى والفن عموماً. هذه هي الطريقة التي يتم بها استعادة حقّ الإنسان في حق الحياة، بالتجربة الباطنية التي يكتشف بها الإنسان كينونته، فالوجود لا يوجد في العقل أو اللاّمرئي، بل في المرئي والواقعي والتجربة. هذه التجربة، حسب "محمد مزوز"، هي دعوة إلى اعتناق تعاليم " ديونيزوس" إله الخمر والفن عند الإغريق، ذلك الإله الشريد، الذي يرمز إلى كلّ أنواع التيه والضياع في فكر ما بعد الحداثة الغربية(22).

كما يعدّ " جول دولوز" من أبرز الفلاسفة الذين أشاعوا " خطاب الرغبة"، إذ دعا إلى تعميمها على جميع النسيج الاجتماعي، لأنّ حياة الإنسان، في اعتقاده، لا تستقيم إلاّ بإبراز كوامنه التي يعبّر عنها بفعل الرغبة، "فكلما حقّق الإنسان إنجازاً ما في مجال ما فإن ذلك يعني انتصار رغبة ما "(23). وقد استطاع هذا الفيلسوف إحداث انقلاب في الفكر الغربي، حتّى إن " فوكو" قال، فيما يورده مهيبل: " في يوم ما قد يصبح هذا العصر دولوزياً" (24) لأنه .كما سبق ذكره .دعا إلى تحرير الفلسفة من ربق العقلانية الجاثمة على ظهر الإنسان والقاتلة لشهواته ورغباته، فهو، إذاً، يدعو إلى تحرير الإنسان المعاصر من الفكر المتيافيزيقي، لأنه يؤمن بالعالم الطبيعي بوصفه العالم الحقيقي للإنسان.

هو بحق كما لقّب " الفيلسوف الرحالة"، فالفلسفة معه صارت أكثر رحابة، بل قل أصبحت كلّ شيء إلاّ أن تسميها فلسفة، فكتاباته تمردّت على الثوابت ودعت إلى خلخلة اليقينيات وزرع الشكّ في كل شيء، بل إنّ الحقيقة . على غرار ما قاله نيتشه . عنده مجرّد اعتقاد أو وهم من الأوهام، لأنها مجموعة حقائق، كل رؤيته لها (الحقيقة المنظورية بالمفهوم النيتشوي) (25). وحتّى أولئك الذين دعوا إلى العودة إلى " المقدس"، ونقصد "روني جيرار"، لم يكونوا بعيدين عن الرؤية الوهمية، أو أقل هي دعوة جديدة لتحرير الإنسان من العقلانية التي ناهضت الفكر الكنسي قديماً، فالمسيحية التي يدعو إليها " جيرار" تجد لها " نقاط تماس مع العدمية، مع العالم، بل حتّى مع الإلحاد ذاته " (26).

وقد استطاع الفيلسوف "بول ريكور"، بدوره، من خلال مشروع التأويل خلق نوع من التوازن في الثقافة الفرنسية، على غرار دعاوى مدرسة فرانكفورت، إذ بيّن قيمة التأويل وأهميته في فتح الآفاق أمام العقل، آفاق تقضي على الحرية والتطرّف، وتبتعد عن المغالاة والسقوط في الذاتية المفرطة، التي تحجب الحقيقة عن العقل. دعوته تقوم على إعادة الاعتبار للعقل الباطني، العقل الذي يتحاور مع الأشياء من حوله ليتجاوزها ويؤسس مرجعيته، وهو بذلك يحافظ على نضارته ويبقيه دائماً وأبداً، عقلاً منفتحاً، ولعلّ هذا ما جعله يؤكّد على المعطى التأويلي في ما يذهب إليه، لأنّ التأويل بحث في بواطن الأشياء للوقوف عند أصولها التي لفظتها أفكاراً قبل أن تصبح نصوصاً/ مشاريعَ.

وختاماً لهذه القراءات يعرض الباحث " مهيبل" ترجمته لنصين؛ أولهما للفيلسوف الألماني "هيدغر"، والثاني لرائد مدرسة فرانكفورت "هابرماز"، والترجمة، كما هو معروف، قراءة للنصّ وإعادة كتابته بلغة الثقافة المترجَم إليها، لذا يعتبرها البعض خيانة للنسخة الأصيلة وتشويهاً لها، إذ مهما أوتي المترجم من كفاءة وقدرة، فإنّ ترجمته لا تعدو أن تكون قراءة خاصّة به دون غيره، قد يتجاوزها هو نفسه في مرحلة أخرى من حياته الفكرية، لأنها ترتب .أوّلاً وقبل كلّ شيء . باللّحظة التاريخية، وبمدى استيعاب المترجم للغة النصّ الأصلي، وكذا اللّغة المترجَم إليها، بل إنّ البعض يشترط لغة وسيطة بين اللّغتين، ينضاف إلى ذلك الاطلاع الواسع في الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه النصّ المترجَم.

إنّ المتأمل في النصين المترجمين، يجد أنّ الباحث مهيبل رجع إلى الترجمة الفرنسية، ولم يعد إلى النصّين في لغتهما الأصلية (الألمانية)، الأمر الذي يخلق خيانة مضاعفة (27)، تجعل من هذه الترجمة قاصرة، مهما بلغت قدرة المترجم، لأنّ ما اقدم عليه هو ترجمة لترجمة، أو قراءة لقراءة، وهو ما يجعل جهده، مع ما فيه من إخلاص وجدّية، قاصراً، بل قد يتسبّب في الوقوع في فخ الإلغاز والضبابية. ولعلّ هذا ما تعاني منه الترجمة عندنا؛ إذ كثيراً ما يُخضع المترجِم النصوص لمنظومته المعرفية، فيقع في فخ التشويه والتلفيق، وقد يستعصي عليه الأمر في إيجاد مقابل لبعض الكلمات فيقوم بتعريبها محافظاً على النطق الأصلي لها، وغير ذلك من المظاهر التي تتخبّط فيها الترجمة عندنا. لكن، ومهما يكن من حال هذه الترجمة، فإنّ الباحث تمكّن من تخطّي حاجز الانغلاق على الذات، بالتحاور مع الفكر الغربي من خلال هذه الترجمة، التي تكاد تنعدم في الجزائر.

جماع القول:

تأسيساً على ما تقدّم، يمكن القول، إنّ هذه القراءات استطاعت أن تؤسّس لمشروع " ثقافة الاختلاف" من خلال الوقوف عند الأنساق المعرفية التي تشكّل الفكر الغربي، وقد تجاوز الباحث الطرح التقليدي، الذي يؤمن بثقافة الجاهز، فقد كان توسّله بمنهج " النقد الحواري" مجدياً لاستكناه المضمر في خطاب الآخر، والنظر إليه كمعرفة يمكن نقدها وتفكيك مركزيتها، وإظهار التناقضات التي تشكّل هذه الثقافة، وكذا الوقوف عند أزمة الإنسان الأوروبي، الذي يعدّ الخاسر الوحيد في الصراع الدائر بين العقلانية وفلسفة الشك (الفلسفة الظاهراتية)، أو قل بين العقل والجنون، بين اليقين والعدمية، بين الحداثة وما بعد الحداثة، أو بين فلسفة النّسق وفلسفة الذات. ما تسنّى له بهذا المنهج تحديد موقع الذات في مجابهة ثقافة الآخر/ الغرب، حتّى يتسنّى تحدد موقع الذات داخل المنظومة الفكرية

في العالم الإنساني، وإبراز الكينونة بفعل الحضور والانفتاح.

تلكم ـ إذاً هي " قراءة القراءة" في كتاب الباحث" مهيبل" ،حاول القارئ التقرّب منه لقراءته، وتقديمه بالوجه الذي ارتضاه لهذه القراءة، دون أن يكون في ذلك ادّعاء بامتلاك الإجابة الشافية القارّة، التي تتسلّط بما تعتقده، فهي لا تعدو أن تكون فاتحة لمتعة القراءة ، واللذّة التي لا يملك القارئ سلطة أمام رغباتها، المتجدّدة في كلّ حضور، الحاضرة في كلّ قراءة متجدّدة...

***

هوامش البحث:

(1)عبد الرحمان بن محمد القعود : في الإبداع والتلقي، الشعر بخاصة، مجلة " عالم الفكر" ،م25،ع4، الكويت، 1997،ص 187.

(2) عبد الله محمد الغذّامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحيه)، النادي الأدبي الثقافي، جدَة، المملكة العربية السعودية، 1985،ص 86.

(3) عمر مهيبل: من النسق إلى الذات" قراءات في الفكر الغربي المعاصر"، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002، ص9.

(4)المصدر السابق، ص ص ،10،11.

(5) جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1998، ص 13.

(6) حسن حنفي: علم الاستغراب ما هو؟، مجلَة الكرمل، ع 45، بيروت،1992، ص153.

(7) جابر عصفور، المصدر السابق، ص 16.

(*) صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

(8) ميشيل فوكو: نظام الخطاب وإدارة المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار النشر المغربية، 1985، ص19، ويُنظر أيضاً: ميشيل فوكو: ما المؤلف، ندوة أدارها: جاك فال، مجلَة الفكر العربي المعاصر، ع6-7، بيروت 1980،ص65.

(9) عمر مهيبل، المصدر السابق،ص26.

(10)عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية (إشكالية التمركز والتكون حول الذات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط197،1، ص 359.

(11) عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص ص 166 ،167.

(12) عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، ص 66.

(13) عبد الله إبراهيم، المصدر السابق، ص 319.

(14) عمر مهيبل، المصدر السابق،ص72.

(15) سعد البازغي، ما وراء المنهج، ضمن كتاب: إشكالية التحيّز " رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد"، تحرير، عبد الوهاب المسيري، سلسلة المنهجية الإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي،ا لولايات المتحدة الأمريكية، ط1998،3،ص201 " الهامش".

(16) عبد الوهاب المسيري، اليهودية وما بعد الحداثة " رؤية معرفية"، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، ع 10،س 3، خريف 1997، ص96.

(17) عبد الوهاب المسيري، المصدر السابق، ص 97.

(18) المصدر نفسه، ص 98.

(19)عمر مهيبل، المصدر السابق ،ص 88.

(20) المصدر نفسه ، ص141.

(21) المصدر نفسه، ص 146.

(22) محمد مزوز: أزمة الحداثة وعودة ديونيزوس، مجلَة فكر ونقد، ع2،س1، الرباط، المغرب، أكتوبر، 1997، ص ص 20،21.

(23) عمر مهيبل، المصدق السابق ، ص 162.

(24) المصدر نفسه، ص 176.

(25) يوسف بن أحمد: منظورية الحقيقة عند نيتشه، مجلَة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، ع 1998،102،103،ص56.

(26) عمر مهيبل ، المصدق السابق، ص 168.

(27) عبد السلام بنعبد العالي: الخيانة المضاعفة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المغرب،

1999، ص 83.

عبد الغني بارة[171]- الجزائر

قراءات... قراءات... قراءات

ظواهر فنية جديدة في الشعر العراقي الحديث

قصيدة السيناريو أنموذجاً

لم يعد خافياً اليوم أن انفجار زمنية العصر الحديث وسرعة إيقاعها، والإرباك الذي لحق الحياة جراء ذلك أثر تأثيراً مباشراً على الإنسان المعاصر، كما أثر على طرائق عيشه وعلى الفلسفة والفن والعلم والرؤى التي يفكر بها ويعيش من خلالها، وقد تسلل ذلك الانفجار والشعور بسرعة زوال الأشياء والظواهر التي كان التغيير يداهمها إلى كل شيء، ولا سيما في المجالين الاقتصادي والاجتماعي، مما جعل هذه العوامل تنتزع من الناس ذلك الشعور بالديمومة الذي كان يميز الفترات التي اتصفت بالاطمئنان وبطء التغير، فقد تحطمت التشكيلات القديمة في جميع مجالات الحياة، حتى صارت الاندفاعة التي أعقبت الثبات النسبي للماضي تفرز أشكالاً جديدة تتبلور بسرعة، ولكنها لا تلبث أن تذوب مرة أخرى في التيار (1)

وعلى مستوى الأدب، وفي عصر متغير كهذا لا بد من انبثاق بنىً فنية . شعرية جديدة مغايرة لما هو سائد، ومن طبيعة السياق التاريخي الذي يعمل به الشعر يمكن ملاحظة كيف كان الوزن والقافية هما مركز المغايرة الشعرية لقصيدة الرواد، وكيف كانت اللغة والشكل بوصفه أحد مستويات اللغة مركز المغايرة الشعرية لقصيدة الستينات، وكيف كان الإيقاع مركز المغايرة الشعرية في المدى اللاحق ولا سيما بعد أن هزت قوانين حركة التغير قوانين عمل القصيدة فأدخلت الشعر في مواضعة شعرية جديدة، وكان جيل الستينات أكثر توازناً في التجريب الشعري الذي طال أنظمة التفعيلة واللغة والشكل كما كان أقل اندفاعاً في المغامرة بهذا الميدان.(2) على أن اشتغال الأجيال المثابر في مشروع التنقيب ومحاولات التطوير نتج عنه تعدد الأشكال البنائية للقصيدة العربية الحديثة وتنوعها وثراء النصوص الجيدة منها، وقد عمل شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين على ارتياد آفاق تجريبية هدفها إغناء وتعميق وعي التجديد الذي بدأته نازك الملائكة، وعدم الوقوف في منعطفات السكونية الخطرة، فكان الالتفات إلى ذلك بصيغ متعددة منها الحدّ من جهرية الموسيقى الذي يقابله تنمية الإيقاع داخل اللغة، وتفجير بنية اللغة مقابلاً لتبديد أنظمة الدلالة، وتجاوز وحدة التفعيلة تنويعاً لمستويات الأداء، وتوسيع حقل الرؤية بإطلاق فضاء الرؤيا...(3)

وقد آزر ذلك انفتاح الشعر على الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، وفي طليعتها السرد والدراما والفنون التشكيلية وآليات فن السينما، وما أفرزه ذلك التداخل الأجناسي من ظواهر فنية في الشعر خاصة.

إن نظرية الأجناس الأدبية والفنية في فروعها المختلفة، قد بدأت تتزعزع نتيجة اهتزاز الأساس الفلسفي الذي انبنت عليه، وهو النظر العقلي والمعيار المنطقي الذي كان من نتائجه تفتيت الموقف الإنساني تجاه الأشياء، لكن هذا المعيار ما لبث أن انتهى على يد (كانت) الذي جعل من الرؤيا الإنسانية مركزاً للوجود ومفسراً له، وأصبحت المعرفة هي هذه الرؤيا الإنسانية التي تتمثل نتيجة للوعي الإنساني بالأشياء...(4) على أن حركة أخرى عملت على اهتزاز نظرية الأجناس في

[171] قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عبّاس، سطيف.

أصولها الأولى متمثلة في هجرة مفهوم (الشعرية..) من التشكيل اللغوي إلى مختلف الفنون الإبداعية الأخرى، ولعل ذلك يعود إلى محاولة المبدع أنسنة الأشياء والجمادات المحيطة به، وذلك بمنحها البعد الإنساني الذي ينتشلها من جمود المادة وجفائها إلى حيوية الحياة وإشراق الوعي الإنساني بها، ومن هنا سرت الروح الشعرية في مختلف الفنون، وصار الحوار الجدلي بين الشعر وسائر الميادين أمراً ممكناً، وأصبح الشعر حريصاً على الإفادة من التداخلات الأسلوبية والفنية التي تهدف إلى الكشف عن أبعاد الرؤيا بشموليتها وعمق أبعادها، فمسألة التراسل بين الفنون إذن إنما هي محاولة للوصول إلى عمل إبداعي مفتوح يستثمر عناصر شتى تزيده ثراءً وعمقاً وأمانة مع التجربة...(5)

لقد امتلك الشعر العراقي خصوصيته في التجربة الشعرية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين، وذلك لعنف السياق الخارجي الذي هز حياة الإنسان العراقي في حربين ضاريتين، وشمولية ذلك العنف الذي طال بنى الحياة جميعها مما أخضع كلّ شيء لتحولات كبرى، وكان من الطبيعي أن يكون الفن والشعر في طليعتها حيث راح الشاعر يبحث عن ذلك الشكل الشعري القادر على استيعاب تجربة العذاب الكبرى التي يخوضها ضد قوى عاتية تشتغل على أهداف محددة ومرسومة، مهمتها المركزية تخريب البؤر الأساسية في الفكر العربي بغية استسلامه لصالح تنفيذ برامجها في العولمة، فكان على القصيدة الجيدة أن تتسلح بطاقاتها الإبداعية كلها من أجل التعبير عن الداخل في مواجهة الخارج، لذلك وجدناها وقد تفاعل فيها اليومي بالذهني، والبصري بالسمعي، والتشكيلي بالشعري، والسردي بالمشهدي، والنثري بالوزني...(6) بحيث تمكنت من النهوض بتلك التجربة العنيفة القائمة على أسطرة التداخل المدهش بين تناقضات المشاعر الإنسانية حزناً وفرحاً ويأساً وأملاً وتشبثاً مبدعاً بالحياة وسط ركام الصواريخ وأمشاج الدم.

من هنا فقد انفتح النص الشعري على الأساليب والفنون معاً، وبالرغم من كون الأدب سابقاً للسينما بآلاف السنين إلا أنهما أصبحا فنين متجاورين، فهما من نتاج الفكر الإنساني المبدع، تجمع بينهما سمات وتفرق بينهما أخرى، لكنّ علاقة حميمة ما تنفك تجمع بين الفنين، تلك هي الكلمة المكتوبة..(7) ويؤكد دارسو هذا الفن أنّ للسينما مدىً تعبيرياً غير اعتيادي فهي تشترك مع الفنون التشكيلية في حقيقة كونها تشكيلاً مرئياً يسقط على سطح ذي بعدين، ومع الرقص في قدرتها على معالجة الحركة المنسقة ومع المسرح في قدرتها على خلق كثافة درامية للأحداث، ومع الموسيقى في قدرتها على التأليف في إطار الإيقاع والجمل الزمنية، ومع الشعر في قدرتها على وضع الصور إلى جانب بعضها، ومع الأدب قدرتها على الإحاطة بالتجريد المعروف في اللغة عموماً عن طريق الشريط الصوتي..(8)

إن مجموع التقنيات السينمائية التي أثرت في الشعر العربي الحديث دعت الشاعر إلى ضرورة أن يكون مخرجاً جيداً لنصه وإذا كان الإخراج واحداً من أهم الفنون السينمائية في القرن العشرين فإنه سيكون أحد المعالم الرئيسة لفنون القرن الحادي والعشرين حيث ستمتزج هذه الفنون بعضها ببعض وتختفي الحواجز الفاصلة فيما بينها أو تكاد، لتكون في مجموعها فناً شاملاً تشترك فيه اللوحة والكلمة والموسيقى والحركة، وهي في كل ذلك تحتاج إلى يد المخرج الماهر لتصنع اللمسات الأخيرة على ذلك التناغم المبدع..(9)

ويتفق الشاعر المخرج على تحقيق هدف واحد هو العمل على إثارة المتلقي قصد الانفعال بالعمل الفني من خلال الصور التي يشكلها كلا الفنين ومحاولة استكناه تلك الصور جمالياً ودلالياً. إن تقنيات الآلة الحديثة ومنجزها الفني في السينما استطاع أن يؤثر على الشعر الحديث من خلال أبعاد واضحة يمكن تلخيصها ببعض الإشارات، منها الإفادة من تقنية الكاميرا وما يتبع ذلك من مونتاج حيث توظف تقنيتا القطع والوصل معاً من أجل تشييد صورة معينة، وتعد القصائد المشهدية خير مثال على ذلك وهي القصائد التي تتكون من مجموعة مقاطع مرقمة أو معلّمة، وعند الشعراء الذين وعوا هندسة القصيدة في ضوء الفن السينمائي وكتبوها بمقصدية مؤشرة نجد فنوناً أخرى تدخل حيز الشعر كالسيناريو والديكور، ومثال ذلك قصيدة الشاعر كاظم الحجاج بعنوان (مساء داخلي..) مثبتاً إزاء العنوان وبالمستوى الطباعي ذاته: قصيدة سيناريو، ويُعرّف السيناريو بأنه قصة تُروى بالصور والصور المتحركة هي وسط مرئي ينقل على نحو درامي الأحداث الرئيسة في قصة ما، وبغض النظر عن نوع القصة لا بد أن يكون للسيناريو بداية ووسط ونهاية..(10) ويعمل السيناريو على وصف الأحوال والإشارات، وهو الذي يعطي الإرشادات والإيعازات لتقطيع المنظر وحركية الكاميرا والأصوات واستخدام الموسيقى وتفاصيل فنية أخرى..(11) فالسيناريو إذاً نظام يتكون من بدايات ونهايات ومواضع حبكة ولقطات ومؤثرات ومشاهد وتتابعات بحيث تكون عناصر القصة مرتبة بطريقة معينة تتكثّف بصرياً

وتخلق وحدة كاملة تقدم قصة تروى بمجموعة من الصور تتبدّى لنا من خلال عنصرين مهمين هما: المشاهد والتتابع، فالمشهد هو العنصر الأكثر أهمية في النص لأنه الوحدة المحددة للفعل، وهو المكان الذي تُروى فيه القصة، والمكان أنواع داخلي وخارجي وبيني، أما التتابع فهو العمود الفقري للنص لأنه جامع أجزائه كلها، فهو السلسلة التي تربط المشاهد ببعضها عبر فكرة واحدة...(12) فمشاهد القصيدة السيناريوية إذن تتشكل من مشاهد متتابعة ومتباينة، وتعتمد على اللقطة التي ترتبط بخيط دلالي مع اللقطة السابقة لها واللاحقة بها، وهذا الخيط الدلالي الذي يربط مشاهد القصيدة ولقطاتها جميعاً هو عنوان وحدتها العضوية التي صارت مع انفراط منظومات الدلالة . تتشكل بطرائق جديدة أكثر خفاءً وأشدّ إيغالاً في النص مما كانت عليه، بحيث تنتهي المشاهد إلى شريط شعري يقابل الشريط السينمائي.

وللتشكيل المشهدي في شعر التفعيلة أهمية خاصة لما ينطوي عليه المشهد الجيد من قدرة على الاختصار والتكثيف، ويتحدد في السيناريو نمطان من السرد: سرد ذاتي وسرد موضوعي، وفي السرد الذاتي نتتبع القصة في السيناريو من خلال عدسة آلة التصوير، فهي الراوي الذي يرى من خلال وجهة نظر محددة..(13) وهذا الراوي هو الذي يلتقط الصور التي يتشكل منها المشهد، وهو الذي يعمل على ضبط التحولات في الزمان والمكان عبر المشاهد المتتابعة في القصيدة، وفضلاً عن اهتمامه ذاك بالصور البصرية وعمليات التوليف والقطع، فإنه يهتم بتنمية المستويات السردية والحوارية داخل الخطاب الشعري، على أن القصيدة الحديثة لا تسلك في ذلك طريقاً أحادياً أو سلبياً من خلال التماهي مع الخطاب السينمائي ومحاكاته، بل هي تمارس تأثيراً إيجابياً على لغة ذلك الخطاب التي صارت تشف عن طاقات شعرية خصبة مكتسبة من ذلك التفاعل الدائم بالمعطى الشعري..(14) يوحي عنوان قصيدة الحجاج(15) بشطره الأول (مساء داخلي) أنّ المشاهد المصورة من قبل الكاميرا الشعرية التقطت مساءً وأن الأحداث تجري في فضاء ضبابي أقرب إلى الليل، فمنذ اللقطة الأولى وحتى النهاية تتكشف صور ذلك المساء (الداخلي) إشارة إلى أنّ المشاهد التقطت داخل بيت أو غرفة أو صالة، وإن تجاوزت الكاميرا ذلك الداخل لترصد الهلال وسط السماء فإن تأطير المشهد الخارجي بفتحة النافذة حسب ما يؤكد أن اللقطة نُفذت من الداخل، أما الشطر الثاني من العنوان (قصيدة سيناريو) فهو إشارة إلى مقصدية النص في اعتماده تقنية معينة بوعي يطرح الحدث من خلال مشاهد تترى في شريط شعري.

إن عنوان هذا النص قابل للانضواء في مشروع القراءة الذي يمكن أن يذهب في اتجاهين على الأقل، الأول مساء للتواصل يدخل في احتمال تناغمي مع ليل هادئ وديع، والثاني مساء انفصال يدخل في كابوس الظلمة والقطيعة وما يتبع ذلك من عوامل سلب، حينما يوحي بمساء روح داخل في الظلام، أو نفس إنسانية داخلة في الوحشة وقراءة المشاهد المتتابعة في النص هي التي ستكشف لنا عن حقيقة توجه العنوان:

مساء داخلي . قصيدة سيناريو

(1)

ساعة في الجدار

تشير إلى الواحدة

وبعض الزمانْ..

(2)

زجاجة خمر على حافة المائدة

قدح يمتلئ نصفه بالنبيذ

وتفاحة . نصف تفاحة .

.. وكتاب

(3)

هلالٌ بعيد
كالطباشير داخل سبورة من ظلام
.. تؤطره النافذة

(4)

رماد السجائر تذروه مروحة
. باستدارتها .
عن وعاء الرماد

(5)

حفيف ثياب الستائر
يكشف عري المساء

(6)

فجأة خنجر البرق يثقب بطن الغيوم
يتفجر خزانها
ويبلل (ثور السماء!)
فيطلق حنجرة الرعد ثور السماء!.

(7)

نفسها الساعة الـ (في الجدار..)
تشير إلى الواحدة
ونصف.. وبعض الظلام

(8)

فارغ قدح المائدة..
والزجاجة مقلوبة في الفراغ
مثلما الجرحُ ينزف منها النبيذ

(9)

رماد السجائر تذروه مروحةٌ
. حينما تستدير.. .

(10)

على رجل ساقط
أسفل المائدة

(11)

يدهُ هامدة..

(12)

العقارب تنأى عن الثانية

وخمس دقائق.. فوق الكتاب

(13)

صوت قلب رتيب

يدق الزمانُ

على صورة الساعة.. الجامدة..

فالمشهد الأول يتكون من لقطتين: الأولى تظهر فيها الساعة معلقة على الجدار، وهي لقطة عن بعد، أما الثانية فهي لقطة قريبة إذ تتجه العدسة إلى داخل الساعة لتشير إلى الوقت محددة إياه بالواحدة وبعض الزمان..

في المشهد الثاني تهبط الكاميرا الشعرية من الجدار متجهة نحو محتويات الفضاء الداخلي عبر لقطات متتابعة ومتباينة، فالمشهد يوحي بسهرة، لكنها سهرة تفتقد أهم مقوماتها الذي هو الإنسان. إن حضور أنصاف الأشياء على المائدة (نصف قدح، نصف تفاحة) قابل للتفسير باتجاهين كذلك: الإقبال على الموجود من جهة، والشعور بالانفصال في غياب المفقود من جهة أخرى، على أن المشهد يؤكد حالة عدم الاكتمال في الاستدراك المباشر في السطر الثالث من المشهد، لكن الاكتمال سيتحقق في (الكتاب) وما يُمثله الرمز من عامل إيجاب جامع..

في المشهد الثالث تتجه عدسة الكاميرا من الداخل نحو الخارج حيث ترصد هلالاً بعيداً في السماء (كالطباشير داخل سبورة من ظلام) عبر لوحة تشكيلية ينهض فيها لون الأسود أرضيةً لها في حين يشكل الأبيض صورة للهلال، ولا ينسى التداخل الأجناسي مع الرسم هنا أن يضع للوحته الشعرية . التشكيلية إطاراً هو فضاء النافذة المفتوحة وحدودها، لكن المفارقة التي يبثها المشهد تكمن في التساؤل عن هلال يطلع بعد الساعة الواحدة ليلاً.. في أي شهر قمري وكيف ولماذا..؟

المشهد الرابع يؤكد أن الموسم صيف فالمروحة تشتغل، وهي باستدارتها تذرو رماد التبغ عن وعائه، وهو مشهد آخر يؤكد وجود إنسان غائب فيزيائياً، لكنه حاضر بأثره المتواجد عبر الأشياء المادية.

المشهد الخامس يوحي بحركة ريح في الخارج، ريح تحرك ستائر النافذة كاشفة (عري السماء..) وفي الاستعارة المكنية هنا نعيٌ ممض آخر للإنسان المفقود، ولزمنه العاري من دفء حضوره، والموحش بغيابه.

وفجأة يعلو الحسّ الدرامي في المشهد السادس، وتحتشد الأفعال المضارعة التي اتسم ثلاثة منها بالعنف (يثقب، يتفجر، يطلق..) والمفارقة الشعرية تتكرس، فالموسم صيف، لكن المشهد يكرس حالة شتاء: برق ورعد، ومطر..

في المشهد السابع الذي يشكل منتصف النص تماماً تعاود عدسة الكاميرا الشعرية التقاطها لساعة الجدار ذاتها، وقد مضى نصف ساعة على الحركة التصويرية وهي ترصد مشاهدها الستة زماناً ومكاناً، وبطء حركة الزمن يؤشرها هذا التحول التعبيري في نهاية المشهد من (وبعض الزمان..) إلى (وبعض الظلام..) مما يشير إلى أن الزمان يتحول من طابعه الأفقي إلى بعد نفسي، مؤكداً كونه أهم معطيات الوعي المباشر، وهو أكثر حساسية وحضوراً من المكان الذي كثيراً ما يحضر في الشعر (مزمناً) ذلك أن الشاعر لا يكتفي بالعيش في زمنه الخاص حسب، بل هو يتأمل التاريخ في توهجه وشحوبه وفي مكابدة بؤره المأساوية، وإذ يتحول الزمان إلى ظلام فذلك يعني قمة المعاناة في السؤال الوجودي وهواجسه الأبدية.. لماذا..؟ إن مفردة (بعض..) لا نحسّ في حضورها تخفيفاً لحدة الحالة، بل فيها سخرية ويأس من الحلول المحتملة، ولذلك تبدأ حالة السلب بالتراكم عبر المشاهد المتبقية كلها حتى نهاية النص.

إن المشهد الثامن يوحي بالإثم والخطايا التي أشاعت الإرباك والفوضى في الفضاء المقصود، ومفردتا (الجرح) و(ينزف) تؤكد حالة الأذى الذي اقترفته يد مجهولة، ورماد السجائر تذروه مروحة حينما تستدير، إشارة على غياب القرار الجدير بإيقاف الفوضى المحدقة بحياة الإنسان المعاصر..

ويأتي المشهدان العاشر والحادي عشر ليؤكدا التوجس والخوف اللذين هيأ لهما النص، حيث مهدا لنتيجة مهمة هي قصدية إلحاق الضرر بالإنسان من خلال التنكيل به وتغييب فاعليته، ومحاولة تصفيته جسدياً بكل الوسائل التي ألمحت إليها المشاهد:

على رجل ساقط/ أسفل المائدة

وتأتي جملة (يده هامدة..) في مشهد كامل من خلال صورة مكبرة تقترب فيها عدسة الكاميرا الشعرية لتصور بشاعة ما يجري في المشهد رمزاً لجريمة عصر كامل تجري خارج النص، ويعم النص بكل ما أوتي من طاقة على تعرية تلك الجريمة انطلاقاً من كون فضيحة المجرم هي بداية هزيمته، فاسم الفاعل (ساقط) هنا أريد به اسم المفعول لأن الرجل لم يسقط بإرادته وإنما هو ضحيةُ عدوان غاشم سقط عليه.

في المشهدين الأخيرين تتحول الفاعلية من الآلة الجامدة (الساعة) إلى الزمان والكتاب معاً، حيث تنضوي الآلةُ تحت هيمنة الزمن المتحول والمحوِّل معاً، وفي سطوة الوثيقة الشاملة التي من شأنها أن تدون منظومة قيم الإنسان توهجاً وانطفاءً، والتي تدين خطايا وعدوان مستلبيه وسارقي أيامه، ويمكن تسجيل الملاحظات الآتية على قراءة النص:

1. تطغى على المشاهد سكونية من نوع ما، سكونية تكشفها سيطرة الجمل الاسمية على البناء التركيبي للنص، وقلة الأفعال التي من شأنها أن تحرك جريان التشكيل لتذهب بالسرد نحو نهاياته، إن النص الذي تشكل من ثلاثة عشر مشهداً لم يرد فيه غير خمسة عشر فعلاً، كلها أفعال مضارعة، مما يربط الحدث بالحاضر حصراً، مؤكداً أن هندسة زمنية خاصة تسود القصيدة، هندسة تعي برنامجها المخطط رؤية وتشكيلاً.

2. توحي المشاهد بغياب إنساني فادح من خلال اللقطات التي كانت تؤكد على الديكور وعلى تأثيث الفضاء الداخلي لسهرة مسائية، وإذ يغيب الإنسان بحيويته وفعله الحركي تحضر عوامل السلب التي تؤكد قهره وعوامل استلابه.

3. تتداخل المفارقات بحدة عبر المشاهد، فالوقت ليلاً، لكن النور موجود، ولا يشير النص إلى مصدر الضوء الذي يكشف عن أشياء دقيقة في فضاء التصوير، والجو شديد الحرارة بدلالة سرعة المروحة التي تبعثر الرماد من إنائه، لكن المطر يهطل، ويشتد البرق والرعد اللذين يمثلان علامة شتاء، والمفارقة الأخرى تنكشف من خلال التداخل الموسمي السنوي ما بين صيف وشتاء يحدث في النص خلال ساعة واحدة وخمس دقائق تؤشرها ساعة الجدار..

4. إن تداخل الحدث لا ينكشف عبر التداخل المناخي حسب بل يمتد ليشمل تأثيث الفضاء الذي يتحرك كل شيء في داخله نحو السلب:

. قدح المائدة رمز المتعة ← فارغ

. زجاجة الخمر رمز السمر والندامى ← مقلوبة في الفراغ

. مثلما الجرح ينزف منها النبيذ ← التشبيه يؤكد تحول الجلسة من أنس وسمر إلى حالة مأساوية..

5. يتحرك الزمن الشعري متوجساً نحو الانطفاء حتى يخلد إلى المأساة مجسدة في رماد تذروه المروحة على رجل ساقط أسفل المائدة، يده هامدة، فالمشاهد السبعة إذن تمهيد لإعلان كارثة العصر المتمثلة في مفردتي: (ساقط، وأسفل) وفي جملة (يده هامدة) تعبيراً عن شلل الفاعلية الإنسانية وضمور المقاومة..

إن حضور علامات فعل القهر الإنساني وغياب الآليات التي حدث بها، زاد من تفعيل التلقي في إطلاق المتخيل وآليات التأويل بحثاً عن الفاعل وعن الأسباب والمسببات وعن طرائق الفعل، وكأن النص يحرّض على ردّ فعلٍ إنساني على ما حدث إن عاجلاً أو بعد حين.

6. إن تحول عقارب الساعة من الساعة . الآلة (فوق الجدار) إلى (الكتاب) دليل على حضور الوثيقة التي ما تنفك تسجل مجريات قتل الإنسان، وتشير بسيميائية عالية إلى أهمية معرفة قاتليه ومجرّحي زمنه، وتبقى جملة (صوت قلب رتيب) التي غاب فيها المبتدأ جملة معلقة، مغيبة الفاعل، فقلب مَنْ هذا الذي يبعث صوتاً رتيباً، أهو قلب الرجل الساقط أسفل المائدة رمزاً لإنسانية مغتالة، أهو قلب الحلم الذي كان مؤملاً أن يؤثث بالفرح سهرة المساء الداخلية؟!

إن الساعة . الآلة حينما تتحول إلى (صورة ساعة..) وتؤكد هذه الصورية مفردة (الجامدة) وصفاً لها، فإن الزمن المهيمن لا يصمت بجمود الساعة، وإنما يواصل سطوته في الجريان معلناً حضوره المستمر بحرف الجر (على) الذي يفيد الاستعلاء على الساعة . الآلة، والجملة الفعلية (يدق الزمان..) بفعلها المضارع المستمر تشير إلى رصد ما يجري وأهمية ذلك الرصد نهاية النص، ولذلك فإنّ ثمة وقائع مهمة يمكن أن تجري رداً على عمليات استلاب الإنسان وتخريب حلمه ومسراته المشروعة.

على أننا لا نعدم الإشارات التي تفتح في النص كوىً على ذلك الحلم، لعلّ في مقدمتها (الهلال) الذي سيظل مشروع اكتمال ما دام الزمان يتواصل ويعلن دقاته.

إن الزمن الذي يؤول بالناس والأشياء إلى الانطفاء والزوال دوماً، هو نفسه الذي يؤجج إحساس الشعر به، فالشعر لا يتوهج إلا بحسه الزمني الذي يحاول تلمس الخلود، والزمن الذي كان يرعب الشاعر الجاهلي بالفناء صار اليوم واحداً من عناصر مأمله، فالشعر يطلع من مكامن عذابه ومن اضطهاد الآخر له وأمله كبير بأن دورة الزمن الأبدية جديرة بتغيير كل صفحات الظلم مهما طال أمدها، ولذلك يمكن أن يتحول الزمن في الحس الثوري والوعي النضالي والتاريخي إلى عنصر خلاص إنساني تؤازره الإرادة والوعي الإبداعي الخلاق.

7. إن النص بتشكيله المدروس خرج على السائد الذي يعول على الاهتمام بالشخصية التي تطور بحركيتها الأحداث والوقائع، متخذاً من الديكور الشعري وبعض تفاصيل الفضاء أداة للإفصاح عن حال إنسانية تود الكشف عن خطر يهددها، ويكاد يحيق بها من خلال نقل مستوى الأداء من سرد الحدث إلى الوصف البنائي لمشاهد معينة في تقنية شعرية . سينمائية وأشجت (بفنية اعتمدت إيجاز القصر) بين لغة الخطابين الشعري والسينمائي من حيث نحو اللغة ومجازها وإيقاعاتها، وبين قواعد الفلم الفنية في القطع والتوليف والإخراج، تلك القواعد التي يتم من خلالها تتابع اللقطات في تشكيل مشاهد النص.

8. إن القصيدة تدخل في تناص واضح من حيث تأثيث النص وفي جانب من مضمونه مع قصيدة يوسف الصائغ القصيرة وعنوانها (باختصار)(16):

الليلة كان كابوس

مختصراً جداً

مائدة...

وزجاجة خمر

وثلاث كؤوس

وثلاثة أشخاص

من دون رؤوس

لكن الحفر الأعمق في النص يتجاوز مرجعيته السريالية ليجد أن كابوس الصائغ المرسوم في الثمانينات يتناص هو الآخر بسرية وخفاء مع قصيدة الشاعر التركي ناظم حكمت(17) وعنوانها (أربعة أشخاص وأربع زجاجات) المكتوبة سنة 1930 ومنها:

مائدةٌ مدورة

وأربع زجاجات فارغة

وأربعة أشخاص

وأربعة كؤوس خمر

لكن هذين النصين (لحكمت والصائغ) إذ يركزان على تغييب العقل والوعي الإنساني بفعل هيمنة الخمر وحضور مستلزماتها، فإن قصيدة الحجاج تركز على قضية اغتيال الإنسان المسالم واضطهاده وإلحاق الضرر الفادح بحياته.

9. إن الشاعر إذ يلجأ إلى مثل هذه التداخلات الأجناسية فإن هدفه الأساس هو التركيز على تطوير فنية شعره وتوسيع رؤاه والذهاب بأدواته الشعرية إلى مداها الأبعد من حيث الكفاءة التعبيرية تحقيقاً لجماليات نصية جديدة يريد لها التحقق من خلال الاستعانة بآليات الفنون الأخرى، ويرى الشعر جديراً بالتواشج معها والإفادة من جوهر معطياتها التشكيلية.

***

الـهوامش:

(1) ينظر: الزمن والرواية، أ. أ، مندلاو، ترجمة: بكر عباس؛ ص 10. 11، دار صادر . بيروت، ط1، 1997.

(2) ينظر: الكتابة بأفق آخر، مقاربات ميتا . نقدية، عباس عبد جاسم: ص 9، منشورات الغسق، بابل، ط1، 2000.

(3) المصدر نفسه: ص 11.

(4) ينظر: الكتابة خارج الأقواس، دراسات في الشعر والقصة، سعيد مصلح السريحي: ص 67، نادي جازان الأدبي، جدة، ط1، 1986.

(5) المصدر نفسه: ص 67. 69.

(6) ينظر: هجرة النص، عنف التجربة وجماليات النهج الشعري، د. محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، 6/ 2001: ص 7.

(7) ينظر: الأدب والسينما، ملف الأقلام، مجلة الأقلام، 2/ 2001: ص 49.

(8) ينظر: فهم السينما، لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي: ص 11، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.

(9) ينظر: فن الإخراج، زيغموند هييز، ترجمة، د. محمد هناء متولي، ملحق مجلة الثقافة الأجنبية، 1980: ص 124.

(10) ينظر: السيناريو، سدفيلد، ترجمة سامي محمد، ص 23، دار المأمون للترجمة والنشر، 1989.

(11) ينظر: حول صنعة كتابة السيناريو، كورت هانكو تبرود، ترجمة إقبال أيوب، دراسة منشورة ضمن كتاب: فن كتابة السيناريو: ص 13، دار الشؤون الثقافية العامة، كتاب الثقافة الأجنبية، 1986.

(12) ينظر: السيناريو، مصدر سابق: ص 103. 104.

(13) ينظر: سردية السيناريو بين السرديات الأدبية والسرديات الصورية، د. طه حسين الهاشمي، مجلة الأقلام، 2/ 2001: ص 62.

(14) بين الخطاب السينمائي والخطاب الشعري، القصيدة وتقنيات السيناريو: فاضل ثامر، مجلة الأدب المعاصر، 46/ 1994: ص14.

(15) غزالة الصبا، كاظم الحجاج: ص 43، دار الينابيع، عمان، 1999.

(16) المعلم، يوسف الصائغ ص 167، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1986.

(17) ينظر أثر الرسم في الشعر العراقي الحر، أحمد جار الله، ص 133، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى آداب الموصل 2001، وينظر: الناظرون إلى النجوم، ناظم حكمت، ترجمة ثابت عزاوي ص 183، دار الجماهير، د. ت.

أ. د. بشرى البستاني
كلية الآداب / جامعة الموصل

متابعات... متابعات... متابعات

الأورفية والشعر العربي المعاصر

تشكل الأساطير مرجعاً أساسياً في الكثير من الأعمال الإبداعية العربية منها والأجنبية، كما أصبحت هذه المرجعية دالة واضحة على خصب وعمق وأبعاد ورموز النصوص الإبداعية.

وقد توجه أ. د. علي الشرع نحو دراسة: "الأورفية والشعر العربي المعاصر" (1) بهدف الوصول إلى العلاقة الحميمة بين الأسطورة بوصفها مرجعاً والتجربة الإبداعية المعاصرة.

وتوقف د. الشرع عند أسطورة (أورفيوس) الإغريقية التي تتحدث عن: "أورفيوس بطل تراقيا المختلف عن غيره من أبطال الإغريق، إذ لم يشتهر لمآثره الحربية، بل اشتهر قبل كل شيء لموهبته الموسيقية المدهشة.. بحيث أن الوحوش الكاسرة كانت تأتي لتستمع إليه، وحتى أن الأشجار كانت تتبعه.." (2) وقد أحب أورفيوس الحورية يوريديسي وتزوجها.. وقد لاحقها اريستايوس، وعند هروبها منه، لدغتها حيّة كانت بين الحشائش.

ماتت يوريديسي ونزلت إلى العالم السفلي، فلحق بها أورفيوس، وتمكن من إقناع هيريديس وبيرسيفوني بإعادة زوجته إلى الحياة، بشرط واحد يقضي بأن لا يلتفت إليها في طريق رحلته، وعند أبواب هيديس، أراد أورفيوس الاطمئنان على وجود يوريديسي خلفه، فوجئ بعودتها إلى عالم الموت.. وتذكر الأسطورة إلى أن أورفيوس لم يحتمل فراق يوريديسي فانتحر، وهناك من يشير إلى أن أسطورة تتعلق بنهايته وهي انتقام نساء تراقيا منه وتمزيقه بسبب حبه، ورمي قيثارته ورأسه في نهر هيبروس، وأن رأسه حشر عند صخرة وأصبح مصدر وحي، وبقيت قيثارته في معبد بليسبوس ويعد لمسها تدنيساً... وقد حاول نينتوس بن لوسيان / طاغية لبسبوس لمس القيثارة، فالتهمته الكلاب التي كانت تطرب لموسيقى أورفيوس وقيل أن رأس أورفيوس قد دفن ووضع في ضريح بمقدونيا.

هذه هي جذور الأسطورة ومحورها، وهي على وفق هذه الصورة يمكن أن تعد نبعاً وأرضاً خصبة لعدد كبير من النصوص الإبداعية. وفي الوقت الذي يحدد فيه د. الشرع نظرته إلى ظاهرة الأورفية من خلال الشعر العربي المعاصر، نجده يدرس وبشيء من التفصيل مسرحية (هبوط أورفيوس) لتنسي وليامز، مثلما يشير إلى قصائد ريلكه وسواه عن أورفيوس.

وكان من الممكن الإشارة إلى ذلك والانتقال إلى تفاصيل قصائد: السياب، أدونيس، البياتي.. وكيف تناولوا أسطورة أورفيوس.. ومنذ الصفحات الأولى للكتاب يشير إلى أن الشاعر الروماني فرجيل (70 ق.م –19 ق .م) كان أول من توقف عند هذه الأسطورة، وكذلك الشاعر أوفد (43 ق .م –17 ق .م) ومن الأدباء العرب وظّف الأسطورة كل من: العقاد، أحمد زكي أبو شادي... بعدئذ ينتقل د. الشرع للتعريف بالأسطورة، وكان يفترض أن يسبق هذا التعريف.. التمهيد السابق ليتسنى للمتلقي معرفة محور الأسطورة أولاً.

ولا يختلف التعريف الذي أوردناه والمأخوذ عن (معجم الأساطير) عن التفاصيل التي أوردها د. الشرع إلا في توضيح الجوانب الأخرى من هذه الأسطورة حيث أشار إلى أن "معاناة يورديسي للموت للمرة الثانية، هي التي هزت وجدان أورفيوس وجعلته يتحجر هلعاً مثل الرجل الذي هالته رؤية كلب الموت سوبروس". وهذا التشبيه يبدو متواضعاً، لأن المشبه به أضعف من المشبه /الإنسان/ الأصل، بينما المشبه به /كلب!

كذلك ليس بوسع المرء التفكير بمعاناة من فقد الحياة، بل معاناة من يواجه الحياة بوصفه حياً يعاني، وليس ميتاً يمكننا الإحساس بمعاناته. ذلك أن الموت سكون أزلي يخلو من الأحاسيس. أما إحجام أورفيوس "عن المساهمة في خلق الحياة، وذلك بامتناعه عن معاشرة النساء مجدداً ليتجنب حتمية التناسل والتوالد" فإنه رد فعل لحياة فياضة بالمشاعر العميقة جسدها حب أورفيوس ليوريديسي، وليس الهدف هو الإنجاب منها حيث لم يكن هناك ما يشير في الأسطورة إلى ذلك.. ذلك إن علاقة الحب النبيل أكثر عمقاً وأدل معنى وأكثر خصباً من عملية التناسل التي يمكن أن تقوم مع أية امرأة. إن عزوفه عن النساء مجدداً انشغال كلي بحب عميق لا يوفر له الرغبة في الانصراف للإنجاب من أية امرأة أخرى... ولا حتى التفكير بوجودها في ذهنه.. وهذا هو السبب الذي جعل نساء تراقيا ينتقمن منه.. فهن لم يقصدنه بهدف التناسل فهذا ممكن مع أي رجل، وإنما أردن قتل الوفاء عنده وقد فشلن.

ويتوجه د. الشرع إلى تنسي وليامز، مشيراً إلى أن الأصل في مسرحيته (هبوط أورفيوس) قصيدة بكْر له وليس مسرحية جاءت متأخرة.. كما يرى أن وليامز واجه سؤالاً وجودياً وأزلياً يقول "ما جدوى الحياة إزاء خطر الموت؟ ولعله أحسن منذ وقت مبكر أن المثل الإنسانية وقيمتها، وما يتجسد عنها من مؤسسات تنطوي على خلل جوهري من بعض جوانبه إهمال شأن الفرد واحتقار همومه الخاصة، الأمر الذي يدفعه ليعيش متحصناً داخل ذاته إذا أراد أن يعيش بحدود براءته وعفويته الطبيعية". غير أننا ندرك جيداً أن فلسفة الموت تجعلنا ننصرف كلياً عن شؤون الحياة ونزهد بكل مغرياتها أما الانصراف إلى الذات فهو شأن مرضي أو سلوك عرضي، أو التوحد كلياً مع دلالة الموت وحتميته.. ومثل هذا عام وشامل، وعلاقته بأسطورة أورفيوس جانبي وجزئي.. وفي انتقال الباحث لدراسة الأورفية في شعر السياب يؤكد د. الشرع إلى أن السياب: "تنبه في وقت مبكر إلى قيمة الأسطورة، بوصفها أداة مهمة من أدوات التعبير عن التجربة الشعرية الحديثة، وربما كان بحق المروض الأول لها في شعرنا العربي المعاصر". إلا أن ورود كلمة (ربما) تجعلنا نشك بالجزم اللاحق الذي أورده الباحث.. والكثير من النصوص التي جاء بها لا تشير إلى علاقتها بالأسطورة مثل: "أعصر لنا من مقلتيك الضياء /فإننا مظلومون!". أو: "صرخت في الشتاء /إقضَّ يا مطر/ مضاجع العظام والثلوج والهباء / مضاجع الحجر..." كذلك لا توجد علاقة بين أسطورة تنتالوس) الذي عوقب بحرمانه من الماء والطعام مع وجودهما إلى جانبه بسبب إفشائه أسرار الآلهة وأسطورة (أورفيوس) الفنان العاشق الذي دمره عشقه. وبالتالي لم تكن هناك ضرورة لتقديم مقطع من قصيدة السياب تستجيب للأسطورة الأولى.. في حين نجد ثمة توافق للموت بين يوريديسي ووفيقة في

قصيدة السياب" أطلي فشباكك الأزرق /سماء تجوع / تبينته من خلال الدموع/ كأني بي ارتجف الزورق...

ويرى الباحث أن ثمة توافق في الصورة عند أورفيوس أدونيس، وأورفيوس أفيد: "عاشق فقد عشيقته فراح يبحث عنها في عالم الموت ليسترجعها": "عاشق أتدحرج في عتمات الطرق / حجراً غير إني اضيء / إن لي موعداً مع الكاهنات / في سرير الآلهة القديم / كلماتي تهز الرياح / وغنائي شرار / إنني لغة لأله يجيء/ إنني ساحر الغبار".

وهذا النموذج الأدونيسي، كان بحاجة إلى نموذج يماثله لأوفيد ليتسنى لنا المقارنة ومعرفة أوجه الشبه بين الصورتين كما كان الباحث قد أعلن من قبل... لا أن يقدم لنا صورة لأوفيد لا تمت بصلة لما قدمه أدونيس مثل: "هكذا غنى أورفيوس/ تتبعه الوحوش الضارية / والصخورة الأشجار تتبعه مسحورة / لكن الحجر أخذ بموسيقى / أورفيوس فحط عند قدميه وكأنه يسأله العفو".

إن أوفيد هنا يقص / يسرد، أكثر منه مصوراً في حين نجد أورفيوس يجيء بالصورة وأن استخدم بعض المفردات أوفيد... إلا أن هذا الأمر لا يجعلهما في حالة تشابه وفي الفصل نفسه والذي يتحدث فيه عن أدونيس يجيء بسوناتة ريلكه. "لا تقم نصباً تذكارياً له / دع الوردة تزهر كل عام من أجله / ذلك لأنه أورفيوس في تحولاته في هذا وهذا" دون مقارنته بشعر أدونيس!. وينتقل الباحث في فصل أخير عن البياتي وظاهرة الأورفية في شعره.

يقول البياتي: "من هنا أنزلها الحفار / للقبر وهي في ثياب العرس../ أجر خلفي سنوات حبها كذيل ثوبٍ / فاقع طويل / طرقت باب العالم السفلي مرتين / فمد لي حارسها يدين / وقال لي: من أين؟ /قلت أنر لي هذه السهوب/ قليل في الدروب / قال: وكانت يده تعبث بالمكتوب / ليقرأ المحجوب: عائشة ليست هنا، ليس هنا أحد".

ويورد الباحث تفسير الناقد الراقي الراحل د. محسن أطيمش الذي يقرن القصيدة بأسطورة هبوط عشتار.. بينما يرى د. الشرع

أن الصوت الشعري في قصيدة البياتي "لأورفيوس الذكر وليس صوت عشتار الأنثى" وقد نجد في هذا الرأي قدراً من الصواب، إلا أننا في الشعر والإبداع عموماً نجرد الواقع من التزاماته المنطقية وصوره التقليدية وأصواته العادية، ونسعى لتقديم شاعرية الشعر والصوت المجرد الذي ترتئيه الصورة الشعرية التي قد لا تكون منطقية وغير مألوفة. ويعزز الباحث رأيه بالإشارة إلى أن الناقد طراد الكبيسي كان: "من أول الدارسين الذين ذكروا أسطورة أورفيوس في معرض الحديث عن الجو الأسطوري في شعر البياتي، وذلك من كتابه: مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي /74".

وهذا يعني أن هناك من سبق الباحث في دراسة الأورفية عند البياتي.. فما جدوى إعادة دراستها من جديد!؟

بل نجد د. الشرع يورد قصيدة للبياتي مشيراً إلى أنها "أول توظيف لأسطورة أورفيوس في شعر البياتي" ونحن لا نعتقد بوجود علاقة للقصيدة بالأورفية. يقول البياتي: "الملايين التي تكدح، لا تحلم في موت فراشة / وبأحزان البنفسج / أو شراع يتوهج / تحت ضوء القمر الأخضر في ليل صيف / أو غراميات مجنون بطيف / الملايين التي تكدح / تعرى / تتمزق، الملايين التي تصنع للحلم زورق / الملايين التي تصنعُ منديلاً لمغرم / تتغنى/ تتألم / في زوايا الأرض في مصنع صلب أو منجم / إنها تمضغ قرص الشمس من موت محتم".

فهل نعد مثل هذه القصيدة البياتية أورفية، وهل كل ما يشير إلى الموت أو العذاب أو العشق أورفي بالضرورة..؟ وهل يعني نداء البياتي: "فالحب، يا ملكتي مغامرة / يخسر فيها رأسه المهزوم". أنه يمثل: "تخاذل أورفيوس المهزوم الذي لم يقو على دفع غرامة الحب" كما يقول د. الشرع!؟ نعم.. هنا حضور واضح لاورفية البياتي: "في سنوات الغربة والترحال / كبرت يا خيام / وكبرت من حولك الغابة والأشجار / شعرك شاب والتجاعيد على وجهك والأحلام / ماتت على سور الليالي، مات (أورفيوس)". ونحن لا نؤكد هذا الحضور لأن البياتي أشار إلى أورفيوس تحديداً، ولكن أنفاس وصور القصيدة كانت دالة على حضور أورفيوس في قلب القصيدة كما أن إشارة الباحث كون: "عائشة تمثل في آن واحد كلاً من يوريديسي (عشيقة أورفيوس) وعشتار (زوجة تموز) ولكن معظم الوصف المسند إلى عائشة يمثل شخصية يوريديسي، وبخاصة إذا تذكرنا أن عشتار الأسطورية كانت الباحثة عن زوجها تموز في العالم السفلي، ولم تكن هي المطلوبة كما هو حال يوريسي..".

وإذا كنا قد اتفقنا مع الباحث في الجانب من طبيعة التفاعل بين عشتار ويوريديسي وانهما يمكن أن يتشكلا معاً في صورة عائشة؛ فإننا نختلف في استقبال مسألة البحث عن الحبيب سواء كان الأمر يتعلق بالرجل أو المرأة، ذلك أنهما كلاً مشتركاً في حب أثير، إلى جانب أن الشعر يستلهم الواقع ولكن ليس بالضرورة أن يتولى نقله كما هو.. فتلك مهمة توثيقية فوتوغرافية وليست شعرية. وكان بودنا أن يفيد الباحث من معلومته التي أوردها في كتابه هذا (ص 34) والمتعلقة برغبة تنسي وليامز في العودة إلى مسرحيته (هبوط أورفيوس):

"بسبب رغبته في تنقيح أعماله قبل أن نصل إلى نقاد المسرح.. مع أنه من الممكن تفسير هذا الإلحاح بسبب رغبة وليامز في بلورة أفكار إزاء هذه الموضوعات الشائكة..".

وفي المنطلقين يمكن للأستاذ الدكتور علي الشرع أن يقدم كتابه الرصين: "الأورفية والشعر العربي المعاصر" والذي يمكن لنا أن نعده مشروعاً لدراسة ظاهرة الأورفية في الأدب العالمي، وهو مشروع يمكن أن يشغله ويخرج منه بنتائج محمودة جديرة بالبقاء والمرجعية التي نحتاج إليها دائماً، في دراسة معمقة كالتي قدمها لنا د. الشرع وهو يقدم لنا أثر أسطورة حيّة في شعرنا العربي المعاصر.

***

الهوامش

1-الأورفية والشعر العربي المعاصر: تأليف: أ. د. علي الشرع /منشورات وزارة الثقافة/ عمان 1999.

2-معجم الأسا طير /لطفي الخوري/ ج1/ ص 80 -81 منشورات: دار الشؤون الثقافية العامة /بغداد 1991 .

حسب الله يحيى- العراق

قراءات... قراءات... قراءات

صوت متمرد في عائلة الريحان

في برديه غضارة ونضارة من شباب وعنفوان، وفي أصغريه حلاوة من بيان وإحسان لهذه الكلمات الفسيفسائية، الشاعرية، من قلم أنيق وعتيق ومخضرم قدم بها "الشاعر محمد عدنان قيطاز ديوان الشاعر حسان عربش الذي استبق علينا نقدنا له بعبارة شاملة ساترة لجميع الثغرات بقوله: "أنا خائف من كل شيء في حياتي (ص 94) فما هذا الخوف الساكن في خافق الشاعر؟ ولماذا يردد على مسامعنا: "في الركن من يحصي علي تنفسي" (ص 94) فهل ما يتوارى خلف السطور جدير بالكتمان أم أنها أوهام شاعر؟

ولكن قبل هذا وذاك أود الإقرار بأن هذا الشاعر الذي لم تسلط عليه الأضواء استطاع أن يشد انتباهي من خلال قراءتي لمجموعته الشعرية "عائلة الريحان" وأدركت وجود موهبة شعرية لا يجوز إغفالها فالشاعر محدث في لغته، غير متزمت لأية مدرسة شعرية بل يؤمن بأنه ليس للشعر حدود جغرافية، وبهذا يحمل "الشاعر حسان عربش" على جبينه العلامات الفارقة وتطل منه إشارات تميزه من غيره، كالذوق والشفافية ثم التوهج بالحب حتى درجة الامتلاء والتسعر في التمرد حد الثورة على كل شيء، فنجده كيف ينقل لنا بروح بريئة عذابات هذه الروح باطمئنان هي الشعر الحقيقي الذي لا يشوشه الضيق ولا يضيره أن يعلن بأنه يكتب شعراً وجدانياً فالذات والموضوع هما قطبي موضوعة الشعر عنده.

ولو دققنا في ديوان: عائلة الريحان، لوجدنا فيه لكل قضية إطارها وهاجسها، ولهذا سنكتفي بقضيتين هما:

القضية	الإطار	الهاجس
التمرد الرجولي	اجتماعي	خاص –عام
البعد القومي	فكري	عام –خاص

1-التمرد الرجولي

لا شك أن الرجولة مصطلح أفرزته تقادمية المجتمعات مع تبلور هيكلياتها التكوينية عبر حقب التاريخ البشري حتى تشكلت مجتمعات الحضارة الزمنية الراهنة، ضمن أطر تكاملية تبرز في داخلها حالة الوعي السابق واللاحق في الإطار الإنساني العام للوجود الذهني.

وبالنسبة لمقاييس الرجولة، فلا شك أنها تختلف من بيئة إلى بيئة تحتفي كثيراً وفق معايير الرؤية.. ولا مجال هنا لفرد المقارنات فالمسألة تحتاج بحثاً مستقلاً لهذا سأكتفي بالتحدث عن مفهوم الرجولة في مجتمع خبرته جيداً، مجتمع عائلة الريحان أي حماة، التي يبدو أن قدر الشاعر "حسان عربش" قد ساقه أن يكون منتمياً إلى بيئة تحتفي كثيراً بهذا المفهوم إلى حد التفاخر، ومفهوم الرجولة في بيئة الشاعر قائم على قاعدة العقيدة الدينية التي تحضّ على قيم تكسب المرء رجولة حقيقية، بينما نجد الطرف الآخر والمناقض لها –وهنا المفارقة –حيث نجد البيئة الماركسية تنظر إلى الرجولة وفق ما يراه كارل ماركس بقوله "التدين يفقد المرء الكثير من رجولته"، وأعتقد أن مفهوم ماركس قائم على أن العبودية هي الوجه الآخر للتدين، وهي من نقائض الحرية في مفهومه.

ولكن ما ميز رجولة الشاعر عن رجولة أقرانه في ذات المنشأ التقليدي المحافظ، أنه الشاعر فقط هذا هو الفرق!... وما أدراك ما هذا الفرق؟!

فكلمة شاعر تحمل في طياتها الكثير من العوالم والتصورات عن آليات تفكير ممن يتصف بالنقائض المتضادة والمتنافرة والمتنابذة في داخله.. فهو يمتلك الصفات التي توازيها صفات الآخر –ويتفوق فيه، وهو الجانب المضيء الذي تطرب له آذان "عائلة الريحان" كما يحلو للشاعر تسمية مجتمعه الذي يخاطبه من هذا المنظور بقصائد ملتهبة فيقول: في مدينة أبي الفداء: "ينبيك عنها نهرها العاصي

وجيل ثائر وأديمها الصلب

وبنو الأسود هم إذا الأيام سامتهم أذىً

ترويضهم صعب..؟

منهاجها الدرب الوحيد

وإن قضى بهلاكنا الدرب" ص 41 –42

أما القوة الأخرى في ذات الشاعر فإنها القوة المختلفة وهي ما ندعوها: قوة التمرد على العرف، على النواميس، على العقلانيات، على ذات المجتمع..

فنجد أن الصراع هو ما يعتمل في داخل الشاعر المجدد والباحث عن الاختلاف منطلقاً من مفهوم الشعر إلى مفاهيم أيديولوجية وإنسانية.. قوله: "هو الشعر أعصابي ولون تمزقي

على شفتي عذب وكالجمر في صدري

يزلزلني صمت البلاد وعريها

فتجثو على روحي عصور من القهر"

ثم نجد التصاعد لديه يتجلى في سخريته اللاذعة التي تكاد تطغى على أجواء بعض القصائد مثال ذلك: "أنا قانع بحماقتي في هذه...

الأوطان يحسد أطرش وضرير

ما للقصيدة نكهة قصوا جناح..

الشعر في بلدي.. فكيف يطير؟

لو قلت ما يكوي ضميري من هموم...

وانكسار فالحساب عسير

أما الجانب الآخر الذي يوقع الشاعر في إشكالية قلقة لوقوفه أمام مرآة مجتمعه التقليدي المحافظ، فهو قضية التعبير العاطفي الذي يقوده إلى الحدود الفاصلة ما بين التمرد والمهادنة، فنجده مهادنا تارة وكاشفاً تارة وصارخاً تارة أخرى.... ففي قصيدة "قصة عاشق" نجد النبض الخافت الذي يعبر عن الكبت المروع لفكرة الحب في إطاره الذاتي عندما يقول بما يشبه الهلوسات الحزينة الهائمة:

في عالم الأحلام أحيا قصة..

وأغيب في دنيا من الأشجان

ثم نجد التسارع في النبض الإيقاعي للقصيدة عندما يتهاجس متذكراً في حالة استلاب يعيشها الشاعر فيقول بما يشبه الطرح:

صور الماضي تعيش بخاطري

فتثير أعصابي.. تهز كياني

وفي موقع آخر نجده وقد توجه إلى عالمه الخاص بعد أن أدرك بوعيه وإحساسه أبعاد قضية عشقه التي تمثل حيزاً هاماً من وجوده وكيانه وسط القضايا التي تحيط به من كل صوب، فيهامس حبيبته باضطراب:

ضمي إليك مواجعي أضنى كياني ما كتمت

ويصف الشاعر حياته وعمره الذي قضى نصفه بلا نوم ولا راحة، وكيف أصبح هاجس عشقه في إطاره الاجتماعي كالجرح الذي لا يبرأ أبداً.

على قلق محبتنا.. فلا حرب ولا صلح...

وعمر نصفه أرق... وعشق عمره جرح

2-البعد القومي:

إذا كان "جان كوكتو" هو القائل حقاً (الشعر ضرورة وآه لو أعرف لماذا؟) فالأولى أن يقول: الشعر ضرورة وآه لأنني، أعرف لماذا وهذا لسان حال الشاعر (حسان عريش)

في تأمله للواقع العربي الذي يفرض على كل إنسان فيه أن يكون له موقفه الواضح مع استبعاد أنصاف الحلول التي اعتاد تاريخنا الرمادي على الاحتفاء بها في الصفوف الأولى عن صفحاته الصفراء، فالمرحلة الراهنة تتطلب مواقف كاملة لا أشباه مواقف.. وهذا المنطلق آمن به الشاعر "حسان عريش" بقوة وإصرار فاكتست قصائده ثوباً قومياً حماسياً بشكل واضح.

إن النزعة القومية التحريرية واضحة من خلال عناوين قصائده وهي:

(نخوة الأقصى أمريكا تحت النار، ترنيمة في محراب القدس وجهت وجهي للعراق، إلى الشاعر الفلسطيني، عرس الجنوب، قراءة في مدائن الثورة، بغداد سيدة المدائن..)

ويعبر "حسان عريش" عن المآسي المتلاحقة لشعبنا العربي مواجهاً حقيقة الموت الذي يحاصر وجودنا ومدى تأثير هذا الواقع مبيناً حقيقة واقعية معاشة بأن الأزمات إذا لم تزد من تسعر الصراع الطبقي فإنها دون شك ستكشف معايير الوعي الجماهيري في استيعاب حالة الصراع التاريخي.. مثال ذلك:

الموت وحدنا ولملم شملنا

ويعتبر الشاعر بطريقته الخاصة إلى أن سبيل وحدتنا المأمولة لن يكون بفضل جهود الحكام الخونة بل بفضل غزارة الدم العربي الحر المؤمن بوجوده

دمنا على شفة العدى.. والحاكم..

المأجور يشجب تارةً ويدين

وهو يعتقد أن القضية الفلسطينية باتت تمثل وتعني الشعوب العربية كلها والتي لا بد أن تقول كلمتها يوماً ما.. فيقول بلهجة تثويرية:

تدمى الشعوب ولا تهادن

قاتليها.. والمعارك دائن ومدين.

ومن وقفة متميزة وملفتة يقارن الشاعر "حسان عريش" بين تاريخ العروبة وتاريخ الولايات المتحدة الأمريكية في محاججة إفحامية لا رد عليها:

بغداد والنيران تأكلها

أنقى وأشرف منك في النسب

والقدس أعلى وهي دامية

من رأسك المزروع في السحب

متوحد جذر البلاد فلا
يغررك ما نصّبت من لعب
ثم يختم بلهجة حاسمة إنذاره الشعبي لأمريكا قائلاً
دمنا بنبض الأرض ممتزج
والأرض ما ذلت لمغتصب
هذي الشعوب وتلك غضبتها
فتذوقي من صورة الغضب

لؤي آدم

❒

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد الماضي

اشتمل العدد الذي يحمل الرقم 393 من مجلة الموقف الأدبي، الذي يوافق صدوره إطلالة الشهر الأول من عام 2004 على تسع قصص، هي على التوالي:

1-وقال اتبعوني. قصة: د. وليد السباعي

2-البيت المقابل. قصة: لينا نعمة

3-الورقة. قصة: محاسن الجندي

4-قبور الغرباء. قصة: عدنان كنفاني

5-تحت الغطاء. قصة: زهير جبور

6-حلم في رحلة قصيرة. قصة: محمود حسن.

7-لا يكتمل الزواج إلا بأربع. قصة: عوض سعود عوض

8-الصداع. قصة: غسان كامل ونوس.

9-انتظار المستحيل. قصة: حسب الله يحيى. بغداد.

أولاً: وقال اتبعوني، قصة: د. وليد السباعي

تتّبع القصة التقنية الفنية المشهدية، فتشتمل على بضعة عشر مشهداً، نص عليها الكاتب في بداية كل واحد منها، ففي المشهد الأول يعرض لنا جانباً من غرفة (قاسم) المترفة، التي تزيح الخادمة ستائرها المخملية الثقيلة، ثم تنتقل آلة التصوير، لتعرض مشهداً عاطفياً بين قاسم الذي لم يتجاوز الثامنة عشرة، وبين الخادمة التي تسمح له بمداعبة نهديها المشرئبين، ثم تضمه إلى صدرها، لكنها ما تلبث أن تفلت منه، فيحس بروحه تخرج معها.

في المشهد الثاني تسلط (الكاميرا) عدستها في الحديقة النضرة على مشهد يجلس فيه قاسم وأبوه حول مائدة الطعام، يتخلله حوار مشهدي، يسدي فيه الأب النصح لابنه، ويحذره، لئلا يقع في الغواية، في الوقت الذي كانت فيه (ميساء) الخادمة تعرض مفاتنها من مكان خلف الأب، فيغص قاسم بلقمته حين تحسر عن ساقيها...

تتحول اللقطة المشهدية الثالثة إلى القبو، حيث تنزل ميساء لاستخراج السمن، فيتبعها الفتى يطلب وصالها، ويعبر الحوار عن توق وصبابة، لم يعد الفتى يقوى على احتماله، فتحذره الأنثى من عقاب أبيه.

في المشهد الرابع، يسلط الأضواء على القصر الفخم المفروش من الداخل بأحسن الأثاث والتحف، ويقف على بابه من الخارج حارسان، وربما غدا القصر جحيماً في نظر قاسم لولا وجود ميساء فيه، وقد جعلته أنوثتها لا يرى في العالم سواها، وليس له هدف سوى الوصول إلى جسدها.

يقترب من القصر ثلاثة رجال يحملون أشياء لا بد أنها ثمينة، فيسمح الحارسان لواحد منهم بالدخول.

في المشهد الخامس، يجلس الأب في الجناح الجنوبي من الحديقة، يسلي وحدته بمداعبة القطة وإطعام الأسماك، ثم يدخل مع ابنه في حوار فلسفي حول طريقي الخير والشر، وذلك في الليلة التي سيبلغ فيها الفتى (الحلم) فتدخل ميساء مبتسمة، كادت تخرج الفتى عن طوره.

المشهد السادس: في غرفة قاسم حيث يستلقي في العتمة مشتت الفكر، مشبوب الصبابة، ينتظر حلول لحظة البلوغ من جهة، وقبول ميساء بالوصل، لكنها دخلت عارية مكللة بالغار، واستلقت بجانبه، تنتظر معه الدقيقتين المتبقيتين لدخوله عالم الرجولة، وما إن حان الوقت حتى التصقا بعنفوان فارتعشا، وبلغا الذروة في اللحظة التي توهجت فيها الغرفة بالنور، وقد انتصب الأب ليصب عليهما لعناته إلى يوم الحشر، ويطرد الفتى من القصر، بمعرفة الحارسين.

في المشهد السابع، خارج القصر، يستر قاسم عورته، بينما كانت ميساء تطل عليه من النافذة، ثم ترمي إليه قصاصة ورق.

في المشهد الثامن، الصحراء التي يهيم فيها الفتى على وجهه بلا طعام ولا مأوى، ويحس بثقل الليل ووطأة النهار.

في المشهد التاسع، يصل إلى المدينة مرهقاً جائعاً، يتصل هاتفياً بالرقم الذي وجده في ورقة ميساء.

في المشهد العاشر، يجتاز المدينة البائسة إلى الوادي، ثم يعبر نهراً صاخباً بتياره وتماسيحه، ويصعد جبلاً بصعوبة بالغة، وحين يصل إلى الوادي يجد كل شيء مخيفاً صاعقاً.. فينام، وقد قرر العودة إلى القصر.

في المشهد الحادي عشر، يهيم على وجهه من جديد، فيعبر البوادي، ويقطع الأودية والجبال والصحارى ثم يجد راعياً يجود عليه بكسرة خبز وجرعة ماء، يسأله عن طريق القصر... فيرشده إلى الطريق، الذي يسير فيه على غير هدى.

وفي المشهد الثاني عشر، يدخل المدينة في أسوأ حال، لكن حاله، لم تكن أكثر سوءاً من المدينة التي ضلت كلابها، ونفقت عصافيرها، وتفسخت أطعمتها، وتناثرت الجثث في خرابها... لكنه يخضع فيها لامتحان في الأمانة، يقرر أن يؤدّيه على أكمل وجه، لكنه يصطدم برجلين لأمانته، يقودانه إلى سيدهما، فيحكم عليه بالإعدام، وقبل التنفيذ، ينتفض ويتعلق بقطار ضاحكاً مرتعداً من الخوف.

إن الحرص على هذا التلخيص المطوّل للقصة، إنما هو تأكيد على جمالية القصة، وأهمية ما تطرحه من فكر فلسفي اجتماعي، يمتزج فيه الواقعي بالخيالي، كما تمتزج فيه الحداثة والغرائبية بالتراث حيث تنزع القصة بشخصياتها المحورية نزوعاً أسطورياً جديداً في القصة السورية القصيرة.

في التقنية الفنية، اعتمد الكاتب على أسلوب (المشهدية) المسرحية، والسينمائية، والقطع الفني في تجزئة القصة إلى لقطات توظّف عدسة آلة التصوير لتستوعب العينُ الأبعاد الجمالية للقصر والصحراء والمدينة، تلك الجمالية بإيجابيتها المريحة للنظر في القصر وحدائقه، وفي سلبيتها في التنفير من منظر الجثث وألوان الظلم البشري والخراب في المدينة البائسة... وقد صاحب عرض شريط الصور المشهدية المتتالية الحوار التعبيري عن الموقف، أو التوصيف لما لاقاه الفتى في الأماكن التي مرّ بها، بعد أن حلت عليها اللعنة..

تظهر القصة ميلاً واضحاً إلى منطق الأسطورة، ومنطق غرابة المروي، ويعكس هذا رغبةً سردية في تطوير فنية القص عن طريق استعارة تقانات غرائبية، وتوظيفها في تعميق سلطة السرد على فضاء القصة.

وفي المضمون يطرح الكاتب موضوع العلاقة بين الذكورة والأنوثة؛ هذه العلاقة الأزلية التي تقوم عليها الحياة، فالفتى والفتاة في توق شديد للاتصال الجسدي الأول ببعضهما، لكن الشروط الموضوعية لهذا اللقاء غير مكتملة، والتي يفضي بها الأب في نصائحه لابنه، وتنم عن خبرة كبيرة، تعبر عن رؤيته الصحيحة لعلاقة الذكر بالأنثى، التي حددت الشرائع نواميسها، فإذا تمت بمعزل عن شرعيتها كانت دنساً ولعنةً، وهنا يؤكد الأب على دور العقل في هذه العلاقة، ويلح على ضرورة أن يبصر الإنسان طريقي الخير والشر، فالإنسان مخيّر، وهو الذي يسير بقدميه في الطريق التي يختارها، لذا يكون لزاماً عليه أن يتحمل تبعاتها.

شكلت الرؤية العامة للقصة تلك المسحة الأسطورية التي تعيد الإنسان إلى طينته التي يلعب الجنس فيها دوراً هاماً في تدنيس النفس الإنسانية، والوقوف في طريق تساميها، كما حفلت القصة بترميزات سياسية تجسدت في ضحايا الظلم الذين يشوهون شوارع المدينة، والبؤس الذي يعم فيها، حتى بدت أشبه بمدينة حلت عليها اللعنة، كاللعنة التي حاقت بالفتى...

وقد ترك الكاتب النهاية مفتوحة تحاكي الحياة، فالفتى الذي قرر العودة إلى القصر، وقد أدرك فداحة فعلته الجنسية الخرقاء، آلى على نفسه أن يحافظ على الأمانة في ترميز إلى طريق الخير الذي قرر أن يسير فيه، بعد أن عرف عواقب السير في طريق الشر... وقد ارتضى أن تنزل به عقوبة الإعدام، وألاّ يخون الأمانة، فلا يستجيب لرمز السلطة القامعة... وهنا تتدخل براعة الكاتب في التحول ببطله إلى رؤية جديدة، إذ لا يمكن أن يوقع عليه العقوبة، بعد أن عرف طريقه جيداً، فيجعله يتمرد على جلاديه، وينتفض ليلحق بقطار سريع، وهو بين الضحك والإرهاق.

لكن في الخصوصية الفنية، ثمة نقطة جميلة جسّدتها القصة، يمكن الإشارة إليها، تمثلت في تلك اللحظة التي التقت فيها الذكورةُ الأنوثةَ، ووصلت فيها إلى المطلق لأول مرة، وقد تزامنت مع دخول الأب، وإنارة الضوء، الذي تجلى فيه انكشاف عري الجسدين:

"وتوحدا.. بكل الشوق، وكل اللهفة، وكل العنفوان، واقترف بعضهما بعضاً، بشكل عزفت رعشاته على خدود الريح حتى عمت العالمين، ولم يشعر كيف حدثت الزلزلة، وانبلج النور الباهر في الغرفة، ووقف السيد قدري (الأب) فوق سريرهما".

إن هذه اللقطة السينمائية البارعة التي تعدّ بؤرة الإثارة، وعقدة القصة، التي تقوم عليها بنيتها الفنية والفكرية، وجدنا لها نموذجاً مشابهاً متقدماً لدى "حنا مينة" في رواية "الولاعة" حيث بنيت هيكلية الرواية على مثل هذه اللقطة، مع الفارق الكبير في توجه كاتب القصة هذه، وكاتب الرواية، فالقاص وظّف اللقاء لجلاء طريقي الخير والشر برؤية فلسفية دينية واجتماعية، بينما وظفته الرواية لغرض سياسي أيديولوجي. فهل ثمة اتفاق عفوي بين المشهدين؟!.

إن الجسد في القصة يلعب دوره لتحلّ بصاحبه اللعنة، وفق منطق شبقي خالص، بينما يلعب الجسد دوره في الرواية لتحقيق أهداف سياسية، وفق منطق ذرائعي، تسخّره صاحبته للوصول إلى مبتغاها، فيقوم بدور الفخّ، والمصيدة، للإيقاع بالفريسة في شباكها، بمعنى أن شخصية "فروسيا" في "الولاعة" يقوم الجنس فيها بدور "الولاعة" في إشعال الشهوة في جسد الذكر، بينما كانت "ميساء" تعلم أن جسدها المشتعل رغبة وإثارة، هو الذي يجذب الفتى إليه، ولكنها على الرغم من توقها الشديد، كانت تحذّره، وتحاول زرع الصبر في نفسه، ولو إلى حين.

إن "فروسيا" الشخصية الثانية في الرواية، تتسلل إلى بيت خالتها زوجة "رزق الله المخزومي" الرجل الوطني، الذي يقاوم المستعمر الفرنسي، بأسلوبٍ سريّ، لتقوم بدور الجاسوس، ورصد نشاطه في توزيع المنشورات السياسية الخطيرة على عمال الميناء، لجمع كلمتهم، وتشكيل قوةٍ سياسيةٍ فاعلةٍ، تناهض فرنسا وتقاومها، فينشأ صراع خارجي مكشوف، بين المخزومي، وبين "فروسيا" ابنة أخت زوجته، التي تقضي في بيته بعض الوقت، وتعمل على توطيد وجودها في البيت بإنشاء علاقة عاطفية، فجنسية، بينها وبين الشاب الخجول "فرح" فتقلب الواقع الشخصي، والأسري، رأساً على عقب: "هذه البنت نصف امرأة. إذا أُخذ العمر. مع ذلك، دوّختنا جميعاً، خربطت حياتنا، قلبتها سلة مشمش على أرض متربة" ص(128) إذ استطاعت بجسدها المثير، أن تُسقط "فرحاً" في حبائلها، وتجعله يهيم بها، فيلقى القبض على أبيه رزق الله، ثم يطلق سراحه، فيتشكك في أمر فروسيا، ويطلب من ابنه فرح تسقّط أخبارها فيفعل؛ وأما فروسيا، فبعد طول تتمنّع على فرح تسلّمه نفسها، انتقاماً من أبيه كما يقول، أو لجعله في صفها، ومن ثم إلى التشكيك فيه..

ثم بدأت تظهر شيئاً فشيئاً وظيفتها التي تجلّت في الرغبة بالانتقام من الوالد، الذي كان عصياً على الإغراء والسقوط، يقول "فرح": "في هذه اللحظة. نحن عاريان في الفراش. سمعنا قدحةً، خرج بعدها شرر كالومض. ثم اشتعلت ولاعة كانت مرفوعةً في يد أبي أضاءت الغرفة كلها. حاولت أن أستتر. أن أغطي جسمي العاري بأيّ شيء تطاله يدي، بينما ظلّت "فروسيا" ممدّدةً عارية، وأبي ينظر إليها، وهي تنظر إليه، والولاعة مشتعلة، والصمت الثقيل القاتل المميت، يخيّم علينا نحن الثلاثة، وعلى البيت كله" ص(227) وبهذا ينجح الجسد في اختراق عالم الأسرة الذي كان مجهولاً قبل دخول "فروسيا" ويؤدّي المهمة التي سُخّر لتنفيذها، والكشف عن خفايا العمل الوطني الذي يقوم به الأب، من داخل بيته، وقد أدرك "رزق الله" سرّ "فروسيا" التي اعترفت: "إنها فعلت ذلك انتقاماً من الوالد" فيجيبها "فرح": "أنت غلطانة. ليس هكذا يكون الانتقام". في حين كانت "ميساء" مجلوبة برغبة الأب للخدمة في القصر، فكانت وسيلة إغراء عفوي، وكان جسدها سبباً للخطيئة، ثم اللعنة التي حلّت بالفتى. وهنا تتباين مهمة الجسدين الأنثويين.

ثانياً: البيت المقابل، قصة: لينا نعمة

في بعض الكتابات يأخذ اسم الكاتب دوراً في جذب القارئ، لكن أسماء أخرى لا يكون لها ذاك الإشعاع الذي يصنع للكاتب هالة حوله، قد تستطيع أن تمسك بتلابيب القارئ فلا تتركه يفلت منها إلا بعد أن يأتي على آخر كلمة فيها، ومثل هذا الانطباع يمكن أن يتلبّس القارئ وهو يقرأ الكلمات الأولى من القصة، حيث تأسره براعة الاستهلال التي استعارتها الكاتبة من المسرح وتشكيلات بقعه الضوئية، وإسقاطها عليه وعلى الشخصية، ثم تتوالى اللقطات البارعة التي ما إن تنتهي فيها من مشهد حميمي حتى تأتي على مشهد آخر أشدّ حميمية، يخدم الحدث، ويضفي على الجو العام لمسات مرهفة المشاعر، لكاتبة لها عبارتها وصورتها المغرقة في الخصوصية.

إن (الأنثوية) و(النسوية) واضحة اللمسات في القصة، بل تكاد تكون طاغية، تشغل معظم السرد بتلويناتها التي لا تسلّم مفاتحها إلاّ لكاتبة بالمفهوم (الجندري) لصياغة النص. من هذه التلوينات ذات النزوع (النسوي) نقرأ . على سبيل المثال .: "كما تنسى المرأة آلام الولادة" و"طفلة تلعب في حديقة بيت مسورة بشجرة ياسمين، كانت تقفز وتلقي حجراً أملس على مربعات مرسومة فوق البلاط" و"كان ثمة شاب وصبية يغادران نحو سيارة فارهة. دست الفتاة ذراعها في ذراع الشاب، وهي ترسم ارتجافها من البرد بهزات تموّج شعرها الغزير فوق كتفه بحركة غنج. سحبته من ذراعه...".

يقوم السرد في القصة على التسلسل الطبيعي تبعاً لموقف الشخصية، ويستعين بالحوار المتقطع، ولحظات الاسترجاع لمراحل عمرية بعيدة، تغير فيها كل شيء، الزمان والمكان والناس، فـ(البيت المقابل) الذي حمل عنوان القصة، وشهد جانباً من فتوة المرأة التي تقدم بها العمر، غدا مطعماً، وأهله رحل بعضهم عن العالم الحي، وتفرق بعضهم في الأمكنة، وفي تحوّل المكان من بيت أسرة/ الخلية الأولى في المجتمع، إلى مطعم، دلالة على التحوّل الاستهلاكي في المجتمع السوري، لذلك تنشغل الذاكرة الحية بالاسترجاع من دون أن تحفل بالمستقبل، وهذا خاص بالمرأة المتقدمة بالسن التي تنتبه إلى خصوصياتها المتفردة، التي هي خصوصيات المرأة بصورة عامة، ولعل ما يلفت النظر في القصة تداخل هذه الخصوصيات في السرد لتخدم الحالة الاسترجاعية القائمة على الذكريات، والتي تغرق في تفصيلات وجزئيات مرهفة الدقة؛ من ماء ونظافة وزينة وذوق وطبخ وثرثرة وثياب وألوان وسوى ذلك من اللمسات الإنسانية، مما يشغل اهتمام المرأة، كما يظهر بعضه في المقبوس التالي: "كان داخل البيت مزدحماً بالوجوه في أمسية صيفية ملونة بالفاكهة المرصوفة بذوق في طبق من القش. مرت الجارات العجائز وهن يحدثن جلبة عالية، ويمضين استراحتهن في طريقهن إلى غرفة الجدة بالتوقف أمام التلفزيون الأبيض والأسود. لمحت ثوبها البنفسجي... عند النافذة. تذكرت أنها رأت منذ فترة الشاب الذي اعتاد المرابطة في النافذة المقابلة. كان يصحب طفلين، وبدا منهكاً جداً وهو ينظف أكفهما من دبق البوظة..".

اشتغلت القصة على مستويين، المكان والزمان اللذين تدور الشخصية في فلكيهما: فالمكان بين الذكريات الذي تحول إلى مطعم عام، وربما هذا يزرع الخوف في نفس الإنسان الذي يمضي، ويجد غيره يبتكر أسلوباً يصرّ فيه على استمرار الحياة وديمومتها، وقد كانت اللقطة في البداية وصفية محايدة، ولكنها حملت في ثناياها بذور التحول والتطور، وقادت إلى المستوى الزمني عبر فواصل فراغية تمثلت في المنلوج الداخلي الذي يبعث فيه استرجاع الحياة الغافية، ومن ثم ليرسم مشهداً مؤثراً، فيقترب بشدّة من المنطق التعبيري السريالي حين تدخل الساردة المقبرة، وتتصور الجدة جالسة بأبهتها، تأمر وتنهي في الأموات... فيتحوّل كل شيء إلى أشباح توحي بعدمية الحياة ولا جداوها...

ثالثا: الورقة، قصة: محاسن الجندي.

تتحدث الكاتبة في القصة بصيغة سارد ذكَر، وبضمير الغائب، مما أوقعها في مأزق التوصيفات والتفصيلات التي تحتاج إليها صيغة السرد بضمير المتكلم، وتوضيحاً لذلك يمكن القول إن الكتابة بصيغة المتكلم تمكّن السادر من التغلغل إلى أعماق الشخصية التي تبوح برغباتها وهواجسها، وهذا ما دفع الكاتبة للتعبير عن شخصية الزوج نيابة عنه، وكانت عالمةً بكل ما يعتمل في دواخله من همّ وهواجس وخوف ورجاء، فتصف هذه النوازع الداخلية التي لا يمكن أن يصفها إلاّ صاحبها بنفس المنظور الذي

تصف فيه حركاته وملامحه الخارجية، وتسمع نجواه القلبية كما تسمع كلامه الذي يتحدث به على مسمع غيره.

لكن اتكاء الكاتبة الأنثى على سرد قصتها بلسان الذكر، ربما هدفت فيه إلى القول إنها تريد أن تطرح رأيها بصورة حادة في هذا الرجل الذي أعطته دور البطولة في حياة الأسرة، وهي تتقصى انفعالاته، وتتقمص غرائزه، وتاريخه النفسي والسلوكي ومشاعره تجاه المرأة والطفولة، فتمنح الكاتبة نفسها رخصة الاندفاع عبر مجاهل الرجل، كاشفة عن مدى هشاشته من خلف شخصيته المهزوزة تجاه العالم المتحرك.

تعرض القصة لحالة زوجٍ متشكك في سلوك زوجته / أم طفله الذي بلغ التاسعة من العمر، ويأخذ هذا الشك اتجاهات متعددة، ينتقل به من الشك بالزوجة إلى الشك بسلوك ابنه، فيربط بين طفولته الشاذة وطفولة ابنه (سالم)، ويغار من حب الطفل لأمه، من دون أن يقوم هذا الشك على أي معطى واقعي، مما يوقعه في قلق يقض مضجعه، ويسلمه إلى تداعيات محفورة في الأعماق توصله إلى (عقدة أوديب) فيمضّه التساؤل:

. هل يحبها أكثر مني...؟

. طبيعي أن يحب الطفل أمه...

إن شخصية الزوج / الأب مرسومة بعناية فائقة، ولعل بعض التحليلات النفسية العفوية تنم عن إطلاع الكاتبة على مدارس علم النفس، مما يمكن أن يدخل القصة في نطاق القصة النفسية التي برع في كتابتها في سورية (وليد إخلاصي) و(صدقي إسماعيل) الذي تجلت براعته في التحليلات النفسية في رواية (العصاة) وقد استطاعت القصة كشف أبعاد شخصية الزوج والوصول في نهايتها إلى كشف المفارقة التي هجست بها الشخصية من البداية، والتي انتهت بهزيمة أمام شكوكه، نتيجة اصطدامه مع نفسه، بعد أن كان قد صمم على الصدام مع الآخرين، وفي ذلك لعبة فنية جيدة تدل على تمكن وخبرة فنية، تجلت في التدرج الفني مع تداعيات الشخصية المتطورة لحظة فلحظة، حتى وصلت بها إلى قمة الشك فجعلتها تسقط بلا رحمة.

رابعاً: قبور الغرباء. قصة: عدنان كنفاني

ينقلنا العنوان، وهو العلاقة الإشارية الأولى، إلى جو سوداوي، فإضافة القبور إلى الغرباء يولد دلالة تحيل إلى الشتات والغربة والضياع والدمار والتلاشي، وهذا ما اشتغلت عليه القصة، فجسدته في حادثة موت المرأة الفلسطينية الغريبة (أم قاسم) وفي أثناء مراسم الدفن البسيطة، كانت سيرة حياتها تنبسط، وتبين معالمها من خلال انطباعات مجموع الأشخاص الذين واكبوا الجنازة، والذين لم يتجاوز عددهم العشرة.

تستجلي القصة منذ بدايتها حتى النهاية معالم شخصية المرأة الإشكالية التي تشتت نفسيتها، كما تشتت أسرتها، فاستشهد زوجها بعد شهر من الزواج، وهدم منزلها بآلة الدمار الصهيونية، فقضت حياتها غريبة تنتظر عودة ابنها قاسم حيث رحلت عن وطنها، من دون أن تكتحل عيناها برؤيته.

كما تصور القصة إضافة إلى فاجعة المأساة، مشاعر الأم المفجوعة بكل شيء، تجاه ابنها الغائب، الذي ملك عليها تفكيرها، وغدا عالمها الوحيد، وربما رمز القاص بعودة الابن الغائب إلى عودة المقاتل الفلسطيني المنتظر.

إن المرأة الفلسطينية التي تمثل الشتات، تذخر شخصيتها بتاريخ القضية التي شرّدت من أجلها، لذلك كانت ملامحها وتصرفاتها تنم عن انفعالات واضحة الدلالات "إذا تحدثت تنضح عيونها الزيتونية بريقاً.."، "وإذا شدتها أطياف الذكرى تعود بك إلى زمن حالم ليس كمثله إلاّ في الحكايات المفرطة في تشكيل الصور المثالية.. وإذا فاض بها الشوق، وخاضت في بحر حياتها تسمع سرداً لأحداث غريبة عجيبة..".

وقد اكتملت ملامح شخصيتها حين سلط الكاتب الأضواء على محتويات غرفتها التي كانت مزينة بصور القادة والمجاهدين إلى جانب المنمنمات الفلسطينية التي تنتقل مع الفلسطيني أينما حلّ وارتحل، كي تكون رموزها جاثمة أمام عينيه، ويظل الوطن ماثلاً في القلب.

تثير القصة شجون القارئ بما تطرحه من إيحاءات دالة تدين من خلالها الأمة العربية وسلطاتها الانتهازية المتمثلة في المختار الذي يتاجر بالقبور ويسخر من الأموات.

والمدقق في ملامح الشخصية المرسومة بعناية مدروسة، لابد أن يجد ثمة خيوطاً تجمع بين (أم قاسم) وبين مواطنتها (أم سعد) رائعة شقيقة الكاتب غسان كنفاني التي كانت أماً لكل مقاوم فلسطيني.

خامساً: تحت الغطاء. قصة: زهير جبور

يحمل العنوان في حديه تناقض المضاف والمضاف إليه، فالطرف الأول (تحت) رمز للتحتية والدونية، ومن ثم الانحدار والانحطاط في الميول والرغبات، وعكسها (الغطاء) الذي هو (فوق) ولكنه يحجب تحته ما يعتمل في الظلام، وبذلك يغدو الغطاء قناعاً مزيفاً لإخفاء الحقيقة، وهذا ما عزفت عليه القصة من ألفها إلى يائها، فشخصيتها الوحيدة / السارد الذي يتسلم منصباً إدارياً عاماً هو (فوق) وهو (غطاء) وهو (قناع) مزيف يخفي الحقيقة، لذلك يعمل على إزاحته، بعد أن تبين له أنه يبعده عن الناس الطيبين، الـ(تحت) الذين كان يرتبط بهم بصلات الصداقة والحب والعفوية والبراءة.

تعري القصة الشخصية الانتهازية الوصولية التي تعشش في زوايا إدارتنا ومؤسساتنا، لذلك كانت القصة بمثابة صرخة الاستغاثة الأخيرة التي يطلقها الغريق قبل أن يهوي إلى القاع، وقد تمكن السارد بعد أن صحا عقله أن يتمرد على الأقنعة الزائفة والرموز الكرتونية التي تتشبث بكراسيها "غداً سأرمي ثوب الانتهازي كما يقولون، ولن أكون (الواطي) المتمسك بالمنصب والكرسي الذي لا يخدم إلّا بقدر ما يقبض".

القصة لون جديد من الخطاب القصصي الذي لا يهادن، صاغه الكاتب بشيء من الجرأة والصراحة التي نسمعها في الشارع تنتقد بروح المواطنة الواعية كل ما تمر به من نخر وتفكك.

سادساً: حلم في رحلة قصيرة. قصة: محمود حسن.

تتميز القصة بتماسك فني آسر، وقد جسدت فحوى عنوانها (حلم في رحلة قصيرة) فلم تخرج عنه قيد شعرة.. لأن الحلم كان حلم يقظة، يبدأ منذ أن يجلس السارد في مقعد السيارة بجانب امرأة، حيث تبدأ الرحلة من طرطوس حتى اللاذقية.. وكان وصفها بالقصر مناسب لطبيعة الشخصية، التي يبدأ حلمها الحسي عندما يتلامس الجسدان، الذكورة والأنوثة، فتنداح المشاعر وتتأجج الأحاسيس، ويتمادى الجسدان في التناغم، فيستند إلى جسدها وتستند إليه، لذلك يتمنى أن يطول الطريق، ولا تنتهي الرحلة كي يظل في حالة حلمية مخدرة.

تعيد القصة إلى الأذهان علاقة الأنوثة بالذكورة، هذه العلاقة التي تشغل حيزاً كبيراً من حياة الإنسان، إذ أنهما وجدا نفسيهما يتلاقيان على غير موعد، وكل واحد منهما عالم مجهول في وعي الآخر، إلا أن الجسد كانت له لغته الخاصة في التفاهم، ومدّ جسور للعناق الحسي، فالتماس الجسدي، وهنا تقول لنا القصة بتحليل واع، إذا كان الكلام هو الإفصاح أو التعبير عما في النفس بأجهزة النطق في الحلق واللسان والشفتين، فإن الجسد عندما ينطلق للعطاء لن يكون بحاجة إلى الكلام الذي يخرج من الفم، لأن للجسد أسلوبه في التعبير عما يضج في داخله بصدق لا يكذب، ولا يخفي ما به لأنه يكون خارج العقل، وخارج الإرادة وخارج الحدود والحواجز التي تكبح الرغبات، إنها لغة للجسد تشبه لغة الأحلام ولغة الأساطير التي تنطلق فيها أهواء الجسد بغير عوائق، فتعبّر بلغة العيون وفحيح الأنفاس، ورياضة الأعضاء، ومموران المنخفضات والمرتفعات والمنحنيات بما تذخر به. وهل يستطيع أحد أن يمنع حركة هيجان الأرض، وصوت عصف الريح، وقصف الرعد عند حدوث شرارة البرق التي تنطلق من قطبين في لحظات الالتحام والاحتواء؟. ثم هل يستطيع أحد أن يحبس إيقاع المطر إلا صاحب المطر؟!. إنها اللغة؛ لغة الجسد الذي تبوح به العيون والشفاه والنهود والأطراف والجذوع والمشاعر والأحاسيس، فتصدر عن احتكاكها موسيقا وتنغيمات يستوي فيها الإنسان الغر، وصاحب الخبرة، الذكر والأنثى.

إن القصة تحافظ على وحدتها العضوية بامتلاكها أدواتها الفنية؛ من عبارات خاصة بعالم الحلم اليقظ، لذلك لم تتشتت، وظل عقل الشخصية الرئيسية محصوراً في إطار حلمه الحي، وقد برع الكاتب في إغناء الحالة النفسية لسارده، إذ يأتي في المقدمة على حالة سيارات النقل في مرحلة متقدمة، وعادات الناس التي كانت تفسح في أنفسها مجالاً لاحترام المرأة، كما يأتي في نهاية القصة على استدعاء صورة مدير المدرسة بطربوشه التقليدي، ونظرته المحافظة للمرأة، وكذلك حال أم السارد، وقد خدمت جميع هذه الاسترجاعات الحالة التي تجسدت في تناغم الجسدين وتجاوبهما في هذه الرحلة القصيرة التي انتهت بمفارقة

طريفة، حين همت المرأة بالنزول، وأراد السارد أن يلقي النظرة الأخيرة على مفاتن رفيقة دربه الحلمي القصير، فوجئ بها تحتجب، لكن تقاطيعها لم تخف عليه، وأُسقط في يده عندما لم يجد لها رقبة، فالرأس ملتصق التصاقاً تاماً بالكتفين، والصدر لا ينفر بالأثداء المثيرة، ولم ير في قوامها سوى اسطوانة متساوية الأبعاد من الكتفين حتى أسفل الوركين، مما زلزل الصورة الحلمية في نفسه، وفقد الجسد وهجه، وقد اكتملت الصورة حين صارت المرأة على الأرض بجانب رجل كان ينتظرها، يعتمر طربوشاً ويرتدي بدلة سوداء.

إن الرحلة تنتهي كما ينتهي الحلم الوردي، وقد كانت المرأة جميلة عندما كانت في مشاعر الذكر مجرد جسد يثير الأحاسيس، وتغدو هيكلاً محبطاً تتداعى معه كل القصور التي بناها الرجل حينما يكتشف الحقيقة.

وبعد: فماذا أرادت القصة أن تقول؟

قد تقول إن العلاقة بين الذكر والأنثى خارج إطار العلاقة الشرعية تعمل على إيجاد شرطي في النفس الإنسانية، وحين تتقارب ويزول هذا الشرطي تعمل . هي . على استدعائه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن العلاقة مع المرأة / الحلم، هي بعد تأمل شمولي لمعطيات العلاقة العابرة، ليست في النهاية سوى رحلة العمر، والملمح المكثف لحطام العالم البشري.

سابعاً: لا يكتمل الزواج إلا بأربع. قصة: عوض سعود عوض.

تضم القصة ثمانية مقاطع:

يصور المقطع الأول: اهتمام العاملين في الفندق الضخم بالاستعداد لاستقبال (الشيخ متعب) وعند وصوله يحني المدير رأسه وظهره، ولم يستعد طوله إلا بعد أن تلقى الأمر بذلك.

يصور المقطع الثاني: الراقصة البارعة في أداء عملها، ورغبتها في المشاركة في استقبال الشخصية الهامة، فتنضو عنها ثيابها.

في المقطع الثالث: يشيح الشيخ وجهه عن الراقصة، ويأمر بسترها بعباءته.

في المقطع الرابع: يطلب الشيخ فتاةً عذراء ليتزوجها طوال فترة إقامته، ولما كان الوقت متأخراً يشيرون عليه بالراقصة أو أي فنانة أخرى، لكنه يصر على "بنية صغيرة لائقة به" وسرعان ما عملت الراقصة على إحضارها، وكانت رائعة تساوي ضعف ما دفعه من مال، خلصها من ورقة التوت، ونقلها إلى عالم الفرح، لكنها وجدت أن جسدها لا يرتوي من الشيخ، فأقامت علاقة مع آخر، فطلقت.

في المقطع الخامس: يكتشف الشيخ أن الراقصة هي السبب في خيانة محظية، فيأمر بطردها من الفندق، كما يأمر بالبحث عن فتاة جديدة بمواصفات أنثوية معينة. ما تلبث أن تأتي، وتوقّع العقد بخبث أنثوي لا يتناسب مع سنها الغض، ثم بدأت تبتزه بعد أن تدلّه بها.. حتى إذا ما مكنته من نفسها، نظرت إليه فوجدته وهو يغط في النوم، مثيراً للاشمئزاز، عندئذ لعنت نفسها ولعنت المال، وقد أضاعت كل شيء، وحينما دخلت إلى الحمام، وعاينت جسدها، تمتمت "متوحش أيها العاهر.." فبكت ثم خرجت هاربة لا تلوي على شيء.

في المقطع السادس: تأتي الفتاة الثالثة، وكانت أجمل من سابقتيها، لكنها ما تلبث أن تقرر دخول عالم الجسد من أوسع أبوابه، فتتحول إلى عاهرة، بسبب عدم التكافؤ، وتحصل على ورقة الطلاق بعد عشرة أيام زواج.

في المقطع السابع: تغريه امرأة بالزواج، لكنه ينفر منها، لأنه لا يريد أن يغلق باب الشرع الذي أباح له أربعاً.

في المقطع الثامن: في المطار يبحث عن واحدة تسليه في السفر، فأراد إحضار الراقصة، فلما لم يجدها أمر بالبحث عن غيرها، وحين أتوا بها كانت الراقصة التي صعدت سلم الطائرة، وهي تهز خصرها.

إن مجموع هذه المقاطع تشكل ملامح الصورة البانورامية لفتاة العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، التي انكشفت ملامحها عن مؤشرات غريبة في التحلل والإباحية، وتخلخل القيم الاجتماعية، وتصم هذا المجتمع الاستهلاكي باللامبالاة بالمعايير الخلقية والدينية في المجتمع العربي الذي يتمتع بخصوصياته الإسلامية، فالفتيات ومن خلفهن أهلهن يقبلن الزفاف ممن

يدفع لهن المال، ويتغاضين عن فروقات العمر والثقافة، ولديهن استعدادات للعهر لم تشذّ واحدة عن ذلك، كما أن الشيخ متعب رمز الثروة والرغبة، والذي يدفعه المال إلى غريزة التملك للأجساد الأنثوية الشابة، يغطي عمله بغطاء شرعي، بما يبيحه في قناعته من زواج المتعة، مع امتناعه عن الزواج القطعي، لأنه يريد أن يبقي الباب مفتوحاً على عالم الجسد...

وثمة التفاتة هامة تنبه إليها القصة، تتركز حول المكان الذي يحتضن هذه الصفقات التجارية ذات القيمة العالية، وتشير بأصابع الاتهام إلى أن الفنادق المترفة هي أمكنة للترف غير المحدود، وبؤر لتجارة رقيق الجسد، ووسطٌ مناسب للخيانة والفساد الخلقي والاجتماعي.

كما أن شخصية الشيخ متعب، وله من رمزية اسمه ما يوحي بأبعاد شخصيته المتورمة مالاً وشهوةً، على جانب من الوعي لإمكانية ما تقدّمه هذه الأمكنة له من خدمات، وثقته بمقدرة الوسط الذي يحل فيه على تحقيق رغباته وفق طقس شرعي يشكله حسب مشيئته، ولم يدرك، نتيجة الخيبات المتلاحقة في خيانة محظياته وهربهن، إنما يقوم به هو عملية اغتصابٍ، لعب المال فيها دوره لتذليل صعبها، وهذا مؤشر آخر على أن الذكر في مجتمعاتنا الأبوية، هو المبادر دائماً إلى فعل الاغتصاب، وما يحدث في فنادق النجوم الخمسة، كما تصوره القصة، لا يختلف كثيراً عما يتم خارج حدود العالم العربي الإسلامي، فلم يكن لهذا المكان شيء من خصوصيته الشرقية إلاّ ما يريد القائمون عليه من إعادة اعتبار شهريار وليالي ألف ليلة وليلة.

إن الشيخ متعب شخصية ذات ملامح نفطية، وما يحمله من أفكار عن المرأة في خارج إطار محمياته النفطية يعبر عن مدى تقمصه لشخصية شهريار الملك، والفارق بين الشخصيتين أن الشيخ هو شهريار عصري متحضر، لأنه لا يلجأ إلى القتل، وإنما يكتفي باستخدام سلطان المال لتظل فتيات المدن العصريات جداً يتهافتن على سريره كما تتهافت الفراشات على النار.

إن القصة تقول أشياء كثيرة، ولكن الحيز لا يحتمل الزيادة لقصة جميلة وجريئة وضعت النقاط على الحروف.

ثامناً: الصداع. قصة: غسان كامل ونوس.

تتضمن القصة سبعة مقاطع:

يرسّخ المقطع الأول: حادثة القتل العمد بإطلاق رصاصة على الرأس.

ويوضح المقطع الثاني صداع سائق الآلية الثقيلة التي تعطلت، مع التلميح إلى قاسم مشترك بين صداع رأس الرجل وعطل الآلية.

ويواصل المقطع الثالث مشهدية إطلاق الرصاص على رأسٍ آخر، لكنه صغير، وعدم التنفيذ يعني قتل الجلاد، مما أوقع السارد في إشكالية حادة، اضطرته لمراجعة طبيب أرشده إلى طرق للنسيان والاحتيال على الصداع، لكنه لا يحتمل لأن زوجته الحامل يمكن أن تلد طفلاً تسدد إلى رأسه طلقة.

أما المقطع الرابع فيرصد استعداد العمال لتنفيذ عملهم في البناء مع توصية بخلو مكان الصب من البشر.

ويؤكد المقطع الخامس على شدّة الصداع التي تثيره عملية قتل إنسان، وذلك بوضعه في برميل، وصب الإسمنت عليه حتى رقبته.

وفي المقطع السادس تضاء أبعاد لعبة القتل والتصفية، مع ازدياد الصداع، والسفر المتواصل.

وفي المقطع السابع والأخير يتبين أن سائق الآلية يدخل مشروعاً يكون هو رئيسه..

تشتغل القصة على لعبة الترميز الواضحة التي تظهر فيها شريحتان؛ شريحة العمال المسحوقة، وشريحة السادة، حيث تقوم العلاقة بينهما على مبدأ الأمر والتنفيذ، بين طبقة السادة والعبيد، ولم تكن الأوامر من أجل بناء حيوي تستفيد منه حتى الطبقة الكادحة، لكنها أوامر حاكمٍ لجلاد بتنفيذ أحكام جائرة، تقوم على التصفية، ودفن الناس أحياء، أو إرغام الإنسان على حفر قبره بيده. "لا تستغربوا حدث مثل ذلك في أحد الأعمدة الطويلة في سكة الحديد.. نزل الخبير ليتأكد من سلامة تحضير أحد العناصر، تأخر، نسي العاملون ذلك، أعطيت الأوامر بالصب.." و"رأيتهم يضعونه في برميل، يصبون حوله المجبول البيتوني إلى رقبته..!".

و"كانوا يطلبون من الأسير أن يحفر حفرة على طوله، وحين ينهيها يتكوم فيها بطلقة واحدة في الرأس. طلقة واحدة.. ليس إلا..!".

تتميز القصة بحركة الشخصيتين الرئيسيتين فيها؛ الأستاذ والعامل، في حيّز متسع جداً، ولما كان ثمة فارق طبقي أو ثقافي بينهما، فإن اجتماعهما في عمل واحد، اتخذ منه الكاتب ذريعةً لتوضيح طبيعة العمل الذي ينتهي بالتصفية الجسدية للآخرين، وكأن اختلال طبيعة الواقع العام تحيل إلى خلل في العلاقة الإنسانية بين الشخصيتين، إلا أن تقنية القصة قد اعتمدت على التوصيف الذي يتخلل المشهد الحركي، ويخدم الحدث الذي يبدو مأساوياً في نظر العامل / رمز الكدح الذي تقوم على سواعده أعمدة البناء، وقد جسدته استجداءات العامل للأستاذ عساه يريحه من هذه المهمة، متعللاً بالصداع الذي يعبر عن الصراع النفسي الذي يحتدم فيه نفسه، وكان نتيجة طبيعية لمعاناة العامل، ويشتد هذا الصداع مع توغل القصة في المكان البعيد الذي تتوجه إليه الشخصية للقيام بمهمتها، حيث تنتقل بطريقة القطع السينمائي الذي يكشف حال الشخصية في كل حركة وانتقال، ليوصلها في النهاية إلى باب المشروع، الذي يغدو ضرباً من المفارقة، أو الضربة القاضية التي تصدم الشخصية القصصية بما لم تتوقعه.

وإذا كانت شخصية العامل رسمت بهذه الصورة التابعة، المغلوبة على أمرها، في واقع يذخر بالخوف والقتل، فإنها قد ظلت محجّمة في إطارها المرسوم لها، لذلك لم تعترض، ولم تحتج، وإنما ظلت مستكينة إلى لهجة الاستعطاف والاستجداء للإعفاء من العمل، ولم تتفاعل في استحضار الحدث الذي هدفت إليه القصة، كما أنها لم ترهص بوعي فكري أو غيري، أو توحي بحدث مرتقب في الأفق، مع أن القصة في البداية حاولت تعرية البيروقراطية الإدارية، ورمزت بالقتل إلى طغيان الأنظمة القمعية، فيما يدور حولنا في العراق وفلسطين، لكن ما رمزت به القصة إلى شخصية الأستاذ، فقد تحول عن دوره المعهود في القصة العربية، والسورية على وجه الخصوص، إذ كان الأستاذ / المعلم دائماً رمزاً للوعي والحرية والعلم، فغدا رمزاً، وأداة للسلطة القامعة، وربما كان في ذلك إدانة لمثقفي السلطة الذين تحولوا عن أدوارهم الأساسية في التنوير والتوعية.

تاسعاً: انتظار المستقبل. قصة: حسب الله يحيى. بغداد.

ما من قصة عراقية كتبت منذ العقد الأخير من القرن الفائت إلاّ أتت على الوضع العام لحالة المواطن، ورصدت ما يمسه أو يلمسه من انعكاسات اجتماعية ومعيشية، انعكست عليه وعلى من حوله.

والأديب نظراً لكونه من الشريحة المثقفة، التي تحلل الواقع وتستقرئ أبعاده، فإنه من أوائل الناس الذين يكتوون بما يحيق بالوطن والمواطن، نظراً لحساسيته المفرطة تجاه ما يحس ويسمع ويرى.. لذلك جاءت القصة على حياة أفراد أسرة تشير إلى أن معظم أفرادها على جانب من العلم والثقافة، فالأب متنور واعٍ بحال ابنه وبناته، وربما خذلته ثقافته أمام مسألة سفر ابنه إلى الخارج مرغماً على الموافقة، لأنه قرأ ملامح اغترابه في الوطن "لكن مازن بات غريباً علينا وهو بيننا، يحب الصمت. "إلا أنه أمام مسالة خطوبة ابنته ومعارضتها وعدم موافقتها على من تقدم لها، يبدي وعياً جيداً، يؤكد فيه على حق البنت وحريتها في اختيار شريك العمر.

كما أن البنت (ألحان) تتمتع بقدر من الوعي وحرية الاختيار، وتجد نفسها نداً للرجل، فلا تقبل أن يتحكم بمصيرها منذ الخطوبة، فكما أنه له رأيه في الاختيار، فإن لها رأيها الذي تعتز به أيضاً، وهو قوام شخصيتها، لذلك ما إن تجد ابن خالتها الذي طلق زوجته وقرر خطبتها حتى وقفت في وجهه، عندما قال:

"أنتِ من أريد زوجة لي، لقد انفصلت عن زوجتي نهائياً، طلقتها، وجعلت الأولاد من نصيبها الآن. أنا حر. أستطيع الزواج منك. حتى شئت.

عجبتُ لطلبه، أحسست به يصفعني، وأنا ضعيفة أصغي إليه من غير إرادة مني امتلكت أعصابي واندفعت إليه صارخة:

. من قال لك إنني سلعة يمكن لك شراؤها وقت ما تشاء، وتستردها وتستبدلها كلما رغبت... من قال لك إن (أنغام) وجود لكائن تريده أو ترفضه حسبما أردت من جعلك تعتقد أن الصورة ناطقة وجامعة.. من.. من..؟!

إن هذه المواقف التنويرية التي أتت عليها القصة، وهي كثيرة، هي التي تجعلنا نطلق على هذه الأسرة صفة الثقافة، وهذا

يعني أنها تعاني أكثر من غيرها نظراً لحساسيتها المفرطة تجاه الأحداث، وما يحيق بالوطن والمواطن في ظل نظام داخلي وعالمي تدينه القصة بصورة غير مباشرة.

يشير تاريخ كتابة القصة إلى مطلع عام 2002 أي قبل عامين من تاريخ نشرها، وهذا مؤشر واقعي على الأبعاد الاجتماعية، خلال فترة زمنية محددة، وهذا يعني إن حال الأسرة العراقية التي ترصدها القصة، على جانب من الاضطراب والتقلقل الداخلين وقد كان طبيعياً لأنه واقع المرحلة، مما أصابها بالإحباط، وحكم عليها بشيء من التفكك، ويمكن للقارئ أن يقف على كثير من اللمسات المؤسية الشجية التي تعبر عن بؤس المواطن العربي في ظل الأنظمة التي تدفع به وبعلاقاته الأسرية والاجتماعية والوطنية إلى التحلل، تجلّى ذلك في سفر الابن مازن الذي آلى على نفسه الخروج من الوطن، وإذا شئنا الهرب من واقع ممض، لكنه في مغتربه لن يكون إلا أشد غربة واغتراباً، حين يجد نفسه ضائعاً بلا أهل ولا وطن ولا عمل ولا مال.. مما يضطره للخنوع للقيام بأعمال كان يأنف من مجرد التفكير فيها.

ثمة دلالات كثيرة تمد رأسها خلسة من خلف السطور، تلمح ولا تصرح، وتشير وتومئ بمعان لا حصر لها، لكنها تلتقي أخيراً عند هذا المواطن الذي يكتوي بنار اغترابه في وطنه وبين أهله، لذلك جسدت القصة الحالة الهيولية التي يصل إليها الإنسان المثقف الذي يجد نفسه إذا أقام في الوطن، فإنما يقيم على نار حارقة، وإذا تركه وهاجر إلى الخارج، فإنه كالمهاجر من الرمضاء إلى الجمر، وما بين الهجرة والإقامة، تنتهك حقوق الإنسان، فيعيش في عالم سديمي، لا تبين أبعاده، والتي عبر عنها الأب بموافقته حين أعلن الابن رغبته في السفر بقوله "أنا لا أريد لولدي أن يتنفس جواً ملوثاً.. ويموت بين يدي، وليس بوسعي علاجه مثل كثير من الأطفال الذي يموتون كل يوم، وهم في أحضان أمهاتهم وآبائهم.. وليس بالإمكان إسعافهم.. وأنا لا أريد لولدي أن يفتح نهاره على تعلم الكذب والغش والخديعة في المدرسة والشارع والسوق.. لا أريده أن يعرف أن حديقة كانت هنا، وقد تحولت إلى مكان فيه النفايات.

وأن يعرف أن ملاعب الطفولة قد تحولت إلى قضبان للسجون أو أسلحة لزرع الخوف..".

محمد قرانيا

□□□